IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE — EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 — TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 1 - Gennaio 1928

MANZONIANISMO

Consideriamo il manzonianismo come un problema ancor vivo e presente: esso è tuttavia caratteristico della letteratura e della cultura italiana del primo quarto del Novecento come fu proprio della seconda metà dell'Ottocento. Solo che oggi non si usa più prender partito pro o contro il Manzoni, ma si constata o si accetta la presenza dei manzoniani come un dato di fatto: e insieme si accoglie con una specie di devota benevolenza la rinnovata diffusione dello spirito manzoniano in Italia, come una giusta rivendicazione di quei principi e di quei valori che vent'anni fa per un verso o per l'altro l'idealismo e il futurismo, l'imperialismo o il realismo avevano ricacciato indietro, molto indietro, fino a un ristretto periodo storico che solo poteva essere stato il loro legittimo dominio. Per rifarsi, i manzoniani ora si accampano in buone posizioni della critica e dell'arte narrativa; e tutti ci sentiamo volentieri un po' manzoniani. Svanito il tribunizio impeto di Enotrio, pacatasi la febbre del superuomo, siamo arrivati ad una tranquilla agnizione che ci rende nipoti in primo grado del creatore di Renzo e Lucia.

Quanta parte vi possa avere il nostro stato d'animo non è il caso di dimostrare: e nemmeno come vi possa entrare l'inversione di tendenze tutt'altro che manzoniane. Basta riflettere che si ritorna oggi a Manzoni, ma non si ritorna a Leopardi.

Io non sono, dirò subito, dei più teneri verso questo indirizzo: né sono manzoniano. L'una e l'altra cosa precisamente in proporzione inversa della mia stima estetica e pratica del Manzoni. Ma poichè di questa stima non credo necessario dare chiarimenti né prove, ritengo opportuno di fare, oggi, qualche osservazione critica su codesto manzonianismo. Sotto un titolo apparentemente così preciso s'intendono e si congiungono in realtà indirizzi, atteggiamenti e sentimenti affatto diversi e disparati: come possono essere l'imitazione dell'umanità manzoniana, la prosecuzione del suo pensiero, l'assimilazione del suo stile, o infine un rinnovato gusto per le sue stesse preferenze poetiche. Contro tutte queste varie forme di scuola manzoniana io credo sia bene il caso di reagire.

L'uomo Manzoni fu invero un esempio caratteristico di compenetrazione del pensiero e della vita: ma di tal pensiero e di tal vita, che ammirevoli in lui soprattutto per il grado della sintesi, non suscitano più una schietta ammirazione quando si contemplino trasformati in tipo umano, in carattere storico, o in altra qualsiasi specie di modello astratto. La stessa profondità con cui egli visse il suo cattolicismo secondo il suo temperamento di stretto consequenziario finiva per essere un'alienazione ai doveri di una coscienza profonda qual'era la sua. Si costruì con paziente e convinta elaborazione un mondo così perfetto di sicure credenze, che era in grado di impicciolire o vanificare per semplice confronto qualsiasi fatto, anche grave, della vita. Per tal modo non patì molto, non si accorò profondamente della tragica e dolorosa sorte della prima e più cara famiglia: morirono presto a quest'uomo, senza pietà per il suo intimo bisogno di affetti domestici, la moglie, le figlie i figli; ma morivano per andare dove tosto egli li avrebbe ritrovati, e per un disegno provvidenziale che la sua miseria umana non poteva comprendere ma che la sua fede affermava, la sua ragione argomentava. Fallirono più volte i tentativi d'indipendenza del suo paese, i suoi amici percorsero le vie dell'esilio o abitarono le dure prigioni di sua maestà d'Absburgo, il suo cuore sofferse a lungo l'obbligo del silenzio e il dolore di insoddisfatte e sincere aspirazioni: egli si sostenne sempre in una chiusa fermezza di cattolico rassegnato ai voleri di Dio e coscientemente convinto della debolezza umana e delle umane miserie. Nessun grave scrupolo lo spinse mai a cercar di fare qualche cosa per vincere il destino, per giustificare la sua vita tranquilla e raccolta; come era proprio di chi si sentiva pieno di grandi, sebbene oscure e tormentose verità. Allo stesso modo, umano o troppo umano che dir si voglia, ebbe sempre cura di molte piccole e piccolissime cose, non credendo che gli fosse necessario disprezzarle per essere grande. Ma, intanto, Manzoni non aveva in tutta la condotta della sua vita nessuna preoccupazione di servire di modello agli altri, nessuna aspirazione a farsi pontefice. Poi, prima di trarre da lui regola e norma per noi, bisognerebbe essere sicuri di essere pari a Manzoni. Tutte le vite dei grandi presentano questo pericolo, non avvertito ancora dagli esaltatori di Plutarco; che per seguire le orme della loro grandezza si ritengano praticamente scusabili i loro difetti, e si tragga dalla considerazione della loro fama imperitura la speciosa illazione che sia lecito peccare come essi peccarono. Perchè certamente oggi esser manzoniani in questo senso vuol dire peccare: anche contro Manzoni.

Manzonianismo, in secondo luogo, come stile sereno e delicato possesso della parola, accorto dominio dell'espressione e più ancora delle sue pieghe, delle sue pause. Placido svolgimento del discorso, come in riposata conversazione, con rattenuta enfasi, con significanti respiri; le frasi e i tratti più salienti sempre incorniciati in modo da smorzare le tinte troppo vive, da arrotondarne gli angoli, e da sostituire all'effetto che viene dal distacco l'effetto del riverbero, che fa meno chiasso ma resta più durevole e sicuro. Dietro ogni più semplice elemento espressivo, tutto un lavorio di penosa e sottile ricerca stilistica sedate in una gran calma, in una omerica bonaccia e in fronte, una continua richiesta di collaborazione all'intelligenza del lettore, non per un arduo e oscuro cammino, ma per un esercizio di finezza che lascia come una pacifica coscienza della penetrazione in seno alla vita. Tutti i manzoniani d'oggi, dal Linati al Bacchelli, hanno sentito la profonda seduzione di questo regno della signorilità letteraria: e non pochi al punto che si sono convertiti senza sforzo a questa moderata e nobile eleganza da una primitiva condizioni di cultori della pura forma. Ora, bisogna stare in guardia contro il pericolo di questo stile estraniato dal mondo poetico di cui esso propriamente fa parte e con cui si trova consustanziato. Tradotto in tecnica esso rappresenta un pericolo grave di virtuosismo e di ricerca del meraviglioso nella semplicità, che certamente non giova alla fortificazione della nostra prosa. Il suo solo impiego legittimo sarebbe per ripetere dal più al meno ciò che ha già detto il Manzoni: ed è evidente che il ripetere non conta. Usato, come viene usato, per rinfrescare o atteggiare più opportunamente un'inspirazione realistica o impressionistica, esso dà luogo a curiose e abili combinazioni, non vere e proprio opere d'arte. E, in fondo, i manzoniani migliori se ne liberano al possibile, paghi di conservare un certo arieggiamento o una certa risonanza dell'arte del maestro che corrisponde a tenui legami di consanguineità spirituale. Nei nostri tempi, da chi sente fortemente i problemi dell'arte, si ricerca una prosa robusta, asciutta e nervosa, piena di pensiero, attillata sopra i movimenti della riflessione e del dubbio e dell'affermazione, lampeggiante di idee incise e di visioni scolpite: più che modellare e plasmare, occorre costruire.

Se veniamo, infine, a guardare un po' contro luce il manzonianismo come sistema d'idee e il mondo fantastica in cui queste idee si presentano rielaborate e incarnate o da cui esse prendono le mosse: siamo qui meno che mai proclivi ad essere manzoniani. Pochi altri argomenti possiamo trovare così aperti a largo e ricco svolgimento di opera critica, quale ad esempio ci ha dato ora il Galletti in due densi e suggestivi volumi; ma pochi campi così insidiosi per una buona fermentazione di coscienza pratica della vita e dei suoi problemi. Il giansenismo che insiste sulla debolezza umana, sull'impotenza della volontà, sull'inevitabile rovina delle nostre opere se non sono assistite e guidate da una mano divina: una valutazione morale che coltiva la speranza dei rassegnati che mantiene continuamente tesa — e perciò indulgente — l'aspettazione del bene che può uscire in ogni momento dal male; una pacata e bonaria vena di scetticismo che vuol mitigati gli ardori e le passioni generose, perdonati agevolmente i convertiti, temperate le rigide esigenze della legge che parla in noi: tutti questi indirizzi non sono per questo mondo in cui viviamo e in cui vogliamo operare trasformandolo secondo noi stessi. Preferiamo la volontà eroica dell'Alfieri o la disperazione profonda di Leopardi a codesta acquiescenza velata di saggezza e di intelligenza, e anche alla sottile e cerebrale casistica con cui essa riesce a trasformarsi in sistema. Non sarà, questo, il pericolo di Manzoni, ma certo è il pericolo del manzonianismo.

SANTINO CARAMELLA.

Aspetti della novissima poesia russa

Si racconta che, durante la Rivoluzione, il popolo parigino, ammesso a visitare la casa del Beaumarchais, si sia comportato col rispetto e con l'educazione più irreprensibili. Chi torna dalla Russia adesso, riferisce con compiacimento come in tutt'i musei si possan vedere comitive di operai e di contadini, che girano silenziosi per le sale prendendo appunti. Questo però non vuol dire che l'arte si avvicini maggiormente al popolo nei periodi di rivoluzione: ma soltanto che, siccome allora i partiti se ne servono come mezzo di propaganda, è più facile che alle manifestazioni artistiche partecipi un pubblico più vasto di quello dei periodi normali. Onde anche i poeti così detti bolscevichi non sono più vicini di altri agli operai e ai contadini che formano la maggioranza del pubblico alle loro letture di versi, se non perchè portano lo stesso loro vestito. Giacchè studiatissimo è il fare popolareggiante di quelle poesie. L'Esénin, che era un contadino e la sapeva lunga, raccontava agli amici con un sorriso malizioso e furbesco che non aveva mai portato vestiti così miseri al suo paese come ne portava per andare a far visita ai critici cittadineschi; e nei suoi versi cominciò a proclamarsi teppista - *chuligàn* - («sputa, o vento, a bracciate di foglie, - io sono un teppista come te») soltanto quando glielo suggerirono i giornali, o il pubblico lo pretese.

E del resto tutta la novissima poesia russa ha correnti che le son parallele nell'Europa occidentale ed è poesia essenzialmente colta. Ci illumina in proposito un libro, pubblicato a Leningrado nel 1927 da Anatòlij Marìengof — «Romanzo senza bugia» — dove sono copiose le notizie sulla «bohème» russa degli anni passati, con rivelazioni preziose sui retroscena della vita artistica e sul carattere dei vari poeti. Il Marìengof stesso è stato l'alfiere degl'*immaginisti*. Essi dapprincipio furono rappresentati dai giornali rossi come pazzi o perlomeno come stravaganti: ma sostenevano semplicemente che il linguaggio è opera di poesia, *immagine*, e sull'immagine fondavan le loro creazioni. Capitolo XVIII della Estetica del Croce: «identità di linguistica ed estetica»! Si sarebbe tentati di dire che sì.

A contendere il campo agl'immaginisti è Kljùev con i *Russijànje*; nel nome è detto tutto, giacchè, pur volendo dire «Russi», ha un che d'antiquato di solenne e di patriarcale a un tempo, come chi in francese dicesse alla settecentesca *russiens* invece di *russes*. Sono per le tradizioni paesane, per il linguaggio pittoresco dei contadini: in una parola, Strapaese. Quegli che è stato il maggior poeta russo di questi ultimi anni, Serghijéj Esénin, fu prima con gli *immaginisti*, poi, prima di morire, con i *Russi*, e non si può dire dove si sentisse più a suo agio: andò con i *Russi* quando il suo spirito era già ottenebrato dall'alcool e reso caotico dall'avventura con Isadora Duncan; e fu mosso, pare, anche dal desiderio di farla da dittatore in quel gruppo; ma non potè mai aderire compiutamente nemmeno allo idee degl'*immaginisti*: non apprezzava come loro l'«Europa», cioè l'Europa occidentale: diceva che vi avevan dato l'anima in affitto «perchè inutile»: e il Marìengof lo accusa d'aver capito come fossero invecchiate e giù di moda e «usate» le teorie culturali ultranazionalistiche, che dopo lo zarismo anche il comunismo bandiva, senz'avere avuta la forza e la decisione di abbandonarle «per trovare un nuovo mondo interiore».

Ma forse Serghijéj Esénin sfugge alle classificazioni appunto perchè è un poeta vero. Non è, perciò come misoneista ch'egli vede con terrore l'avanzarsi minaccioso della Macchina che sta per soffocare la Vita, di cui scorge il simbolo in un episodio d'un suo viaggio nel Caucaso che lo riempie di malinconia: «un puledro rincorre il treno, e per un buon tratto gli sta a paro, poi deve cedere a poco a poco dinanzi al cavallo d'acciaio». E' il poeta che si lamenta, nella lettera in cui il fatto è narrato: «la storia attraversa un'epoca di mortificazione della personalità come di quel ch'è vivo». Tutti i poeti potrebbero sottoscrivere. Dunque nè la rivoluzione nè il bolscevismo hanno straniato i poeti russi dalle correnti del pensiero europeo, e i loro tentativi e i loro risultamenti, pure sbocciati spesso all'infuori di ogni diretta influenza occidentale, trovano rispondenza nei tentativi e nei risultamenti, poniamo, italiani; nè, d'altra parte, i fenomeni politici si son riflessi sulla poesia.

Se ce ne fosse bisogno, questo dimostrerebbe un'altra volta che la nostra cultura è europea, e dipende più che dalle contingenze interne variabili dei popoli, dal comune *clima intellettuale* in cui vivono quasi involontariamente i creatori, i *poeti*: anche quelli che, come Serghijéj Esénin, leggono «Madame Bovary» quando son già celebri e che un viaggio all'estero rovina e sconvolge tanto moralmente quanto fisicamente. Possiamo dire, perciò, che non esiste una poesia che sia prodotto tipico della rivoluzione russa: benchè sia doveroso notare come le condizioni di vita radicalmente mutate abbian reso più russo lo stile, prima sempre un po' classicheggiante, e abbian soppresso molte formule e molta retorica, facendo dare la preferenza alle immagini più umili e perciò tanto più giuste e — nella «letteratura» — impensate. Non poesia bolscevica ma poeti, numerosi, veri, malgrado s'appiccichino etichette di scuole; che lottano contro la difficoltà e la miseria, ma non si arrendono.

Come Velèmir Chljèbnikov, che a Chàrkov di giorno faceva il ciabattino, per vivere, e di notte, non avendo petrolio per la lampada, «imparava a scrivere al buio»; ma quando per la prima volta ebbe scritto così un centinaio di versi, venne l'alba, e nelle righe che s'accavallavano e s'intersecavano nemmeno lui potè più capir nulla. — un poema... ecco, peccato!.. — disse, agli amici Marìengof e Esénin venuti a trovarlo: — via, non è nulla.... imparerò, al buio.....

LEONE GINZBURG.

Sciocchezzaio

Papini, i monasteri e altri edifici cittadini

«I maggiori edifici, che fanno d'una città una città, appaiono aggregazioni di carceri. Non solo la carcere degli espianti, ma tutto è prigione: la reggia, prigione dei principi; il ministero, prigione degli scribi; la fabbrica, prigione dei salariati; la scuola, prigione degli adolescenti; la caserma, prigione dei giovani; l'ospedale, prigione dei feriti: il manicomio, prigione dei posseduti; l'ospizio, prigione degli abbandonati; il bordello, prigione delle vendute; il monastero, prigione dei penitenti».

G. PAPINI - *Accuse alla città* - Gazzetta del Popolo, 10 gennaio 1928).

Anche gli eremiti più santi erano, si sa, tentati dal demonio; il demonio di Papini è il demonio della retorica ed è così insidioso, che anche i più fedeli cattolici perdoneranno allo zelante correligionario di essere ancora una volta stato vinto dalle sue tentazioni e di avere scambiato un monastero per una prigione.

Ardengo sol contro Germania tutta

«E' necessario indicare con un termine ognuna di simili aberrazioni? L'ugonottismo, il giansenismo, il modernismo, il misticismo, l'occultismo l'idealismo, il razionalismo, il materialismo, il superomismo, il pragmatismo, il socialismo, il comunismo, il nichilismo, il romanticismo, il naturalismo, il simbolismo, il decadentismo, ecco i nomi di alcuno fra le principali manifestazioni della stessa infermità, della stessa privazione di quella gioconda e splendida salute che fu nostra per secoli e secoli.

Ho detto che questo avvenne via via e con moto sempre più accelerato dalla fine del medioevo agli anni della guerra, epoca in cui la contaminazione pareva aver raggiunto il suo massimo. Ma ho detto anche in principio che, contrariamente a quanto si poteva arguire e sperare, nè durante la guerra nè dopo, il tristo fenomeno cessò, ma che anzi continuò con virulenza crescente e tanto da sgomentare. E difatti, basta gettare uno sguardo indietro per questi ultimi lustri per esser convinti che, malgrado le apparenze, lo spirito tedesco domina sovrano in tutte le espressioni significative della vita europea, siano esse di natura religiosa, filosofica, politica, morale od estetica».

(A. SOFFICI - *La Germania vittoriosa* - (Gazzetta del Popolo - 15 gennaio 1928).

L'ardore combattivo porta evidentemente Soffici a combattere non la Germania soltanto, come Egli crede, ma tutta l'Europa.

Arnolt Bronnen

E' certo che il fenomeno Bronnen si riconnette direttamente col sensazionalismo torbido e cupido dell'immediato dopo guerra. Come tenaci impurità che non vogliono precipitare in fondo al liquido che intorbidano, rimangono sospesi, nella psicologia di molti, istinti ed impulsi che, lungi dall'essere fomite di umanità nuova, ci richiamano invece l'uomo della selva, di vichiana memoria.

Da una tale convulsione psichica affiora una coscienza che tradisce in ogni sua manifestazione un fondo di irrequietudine e di instabilità, tanto più vive quanto più forte è il contrasto tra le esigenze spirituali dei tempi nuovi a la reviviscenza d'istinti primitivi, determinata da quella forza di imbarbarimento (Verwilderungskraft) che è la guerra.

In arte una tale irrequietudine può dare l'anelito a espressioni nuove che liberino quel contrasto, vero nodo gordiano, ove s'attorcono, in attesa della soluzione, mille problemi di natura politica, etica ed estetica (onde in alcuni nobili spiriti un sincero travaglio di ricerca, ed una ahimè spesso vana volontà di forme nuove; chè la gravida nube di un tal periodico «Sturm und Drang» passa lampeggiando e tuonando sopra di essi, ma forse si dilegua senza risolversi); oppure sollotica, nei profittatori o negli incapaci congeniti, la ignobile smania di porsi nella scia della guerra, per raccoglierne le impurità che essa ha lasciato e trafficarle. Di qui quella crassa eppur tronfia «Gesmacklosigkeit» che ci ammannisce in nauseabonde polpette il «brutale» e il «sensuale».

Vero è che tali polpette in Germania per lo più sono indorate in un intingolo di misticismo o trascendentalismo; chè non c'è scrittore tedesco che non ami metafisicare sui propri intrugi, mescolandoli ai problemi universali. E beati sono, quando compiacenti filosofi teorizzano le ragioni della loro presunta arte e acuti «Forscher» ne esibiscono le impeccabili formule critiche.

Quel che è successo ad Arnolt Bronnen. Il suo mondo doveva necessariamente chiudersi entro i limiti di un'arte realistica. Ma allora dove l'alone metafisico, il brivido del mistero, l'ombracolo del simbolo, le abissali introspezioni e le paurose esplorazioni dell'incosciente? Ed ecco venirgli incontro, in buon punto, la psicanalisi del Freud colla sua suggestiva teoria dell'Edipo integrale, e l'espressionismo coi suoi roboanti paroloni: spirito, estasi, visione, superamento, eternità, Dio. La tentazione era forte. Il Bronnen, rinunziando alle sue immediate intuizioni di quel mondo carico di rozzi istinti e saturo di bestialità, che doveva rappresentare, si diede anche lui a fare dell'arte metafisica. Eppure il suo temperamento di decadente... primitivo aveva trovato nell'immediato dopo guerra il terreno propizio per svilupparsi. Ma bisognava uscir subito dell'equivoco.

Ammesso che certi **torbidi istinti dominino il** mondo per una necessità di male irrimediabile o irredimibile, è forza che tutto si risolva in una fosca «Weltanschauung» immanentistica, senza possibilità di sbocchi trascendentali. Una tale cosmogonia sfocia necessariamente nel vicolo cieco dell'«ananche» e del «fatum», ed in forza dell'apriorismo da cui è governata, restringe, anzichè allargare, il campo umano esplorabile. Chè il cosidetto mondo dell'incosciente di codeste cosidette concezioni avanguardiste si riduce in ultima analisi ad uno psicologismo meccanico ed arbitrario.

Ma tant'è: questi scrittori, per l'orgoglio di ergersi sopra un piano superiore, manovrano in terreno «espressionistico» dove è, per definizione, norma l'abnorme, reale l'irreale, logico l'illogico, e con ciò solo si pongono fuori di ogni critica. In realtà, però, essi non sconfinano dal naturalismo, verismo o impressionismo che dir si voglia. Si rinnova per essi, a distanza di più che un secolo, l'illusione e l'equivoco di Federico Schlegel. Anche F. Schlegel aveva proclamato nel 1797, all'indomani di un periodo burrascoso e rivoluzionario, la legittimità anzi la necessità per l'arte di volgere la sua attenzione a quella ch'egli chiamava, mutuando un'espressione da Diderot «*Die Empfindung des Fleisches*» «*Ogni romanzo perfetto dev'essere osceno, deve dare l'assoluto nella voluttà e nella sensualità*». Compito dell'artista era quello di circondare di un alone mistico la «Wollust» e di soffiare un alito di tragedia per entro alla «Verwirrung» dei sensi. Era venuto, come diceva lo Schlegel in «Lucinde», il tempo, «*in cui l'intima essenza della divinità poteva esser rivelata ed esposta, tutti i misteri dovevano esser svelati ed ogni timore cessare*», o bisognava perciò «*impugnare le armi e gettarsi in mezzo al tumulto guerresco delle passioni per difendere l'umore e la verità*».

Tale concezione poteva esser tanto suggestiva, da trovare il suo avvocato nientemeno che in un teologo, lo Schleiermacher, che nel 1834, in una prefazione alla «Lucinda» schlegeliana, sostenne che gli impulsi erotici nella loro strapotenza rivelano e promovono la divinità stessa. Ma non c'è lustra o sofisma che possa nascondere il difetto congenito di tali concezioni. L'erotismo e l'amoralismo, anche nell'arte, trovano la loro redenzione, solo se riguardati con occhio cristiano. Essi sono il triste retaggio di un male originario: sono, anzi, gran parte della nostra umanità: ma postulano necessariamente un bene antitetico che li superi e neghi. L'arte che li traduce realisticamente e li rappresenta senza aureole eufemistiche, che fa, come dice Gangale, «del verismo capovolto, concependo la vita, qual'è, cattiva, aspra, sorda, opaca, dovunque comunque» implicitamente fa pur sentire l'anelito e il grido di liberazione dalla nostra umanità fracida e desolata: De profundis clamavi ad te, domine —, e adombra nel finito l'infinito.

I così detti avanguardisti, invece, impigliati nel groviglio dei loro schemi astratti, son rimasti, spesso anche in buona fede nel cerebralismo o nel pornografismo o nel grottesco.

Il mondo del Bronnen è pieno di libidine e di istinti perversi. Egoisti, delinquenti, lussuriosi e degenerati, son mossi, automi senza volontà e coscienza, da una specie di foia permanente. Un lembo di carne nuda suscita in essi furori di «matta bestialità». L'evangelo loro è il materialismo più crasso. Dice Knödel nella «Novella di settembre»: «*La vita è santa: per questo deve essere velata*»; ma Huber gli risponde: «*Per questo dev'esser lacerata. Per questo deve diventar visibile. Che vuol dir sacro! che vuol dire vita? Dentro di me non ho visto altro che sangue. Quando io agguanto un altro, sangue gli inietto. Valere significa esercitar violenza! Gli uomini debbono essere violentati*».

Essi ostentano il più sfacciato e volgare scetticismo. «*Spirito! Ma fatemi il piacere! Col vostro spirito potete inghebbiare la bibbia ai vostri tonti montanari; ma una zuppa ch'è una zuppa io non posso cuocermela con tutto lo spirito di tutto il paese*». (Die September novelle pag. 24).

In tutti è una ineffabile voluttà di spogliarsi o contemplare le proprie nudità in una specie di estasi. La sola parola nudo sembra dare l'esaltaziona lirica all'autore stesso. La libidine si sprigiona dai corpi umani quasi come un fluido materiale; fermenta nell'alito degli uomini e delle cose, nell'odore dei corpi trasudati nel lezzo della impurità della terra.

Torve e lubriche immagini son quelle che il realismo decadente, alessandrino del Bronnen predilige e di fronte alle quali impallidisce qualunque «Frechleit» romantica; nauseabondi sono questi «fiori del male» che si radicano in questi strati del subcosciente, che certa arte avanguardista dice di voler arditamente esplorare perchè ivi sono i germi di una futura palingenesi.

Di qui gli assurdi pretesti mistici, le frasi magniloquenti e tutte le grottesche superstrutture simboliche che gravano sul dramma bronnemano. E tu vedi in «Die Geburt der Iugend» i mocciosi liceisti che, ribellatisi in nome di non so quale libertà, ai genitori e ai maestri, attuano niente po' di meno che l'«incarnazione» del nuovo verbo, simboleggiato (anche la coreografia mistica!) nel grappolo di giovani, da cui una voce sovrumana lancia il grido «*dinamicamente estatico*».

> «*Ora io vedo Dio*
> *Dio*
> *Ora siamo noi Dio*
> *Dio*
> *noi Dio*
> *cupido crescente dominante Dio*
> *tutto Dio*
> *noi Dio*»;

vedi in «Vatermord» l'incestuoso parricida Walter che consumato il doppio delitto, si proclama orgogliosamente libero.

> «*Nessuno avanti a me, nessuno, accanto a me.*
> [*nessuno*
> *sopra di mè,*
> *Cielo io ti salto sopra, io volo.*
> ......io
> *io fiorisco!*»

In «Anarchie in Sillian» (il dramma, con tutti i suoi difetti», più forte e caratteristico di Bronnen o l'unico in cui il protagonista non soggiaccia in fine alla prepotenza degli istinti erotici), Carrel, dopo di esersi brutalmente e cinicamente liberato dell'amante Vergan e del rivale Grand, esclama enfaticamente:

> «*Lussuria anarchia, inferno, io vi ho strozzato la gola.*
> *Il tempo della nebbia e dello smarrimento è passato.*
> *Ora incominciamo!*

Questa mania delle frasi ad effetto, delle allegorie e dei vuoti simboli, che il Bronnen divide con molti suoi colleghi germanici, raggiunge il ridicolo in «Reparationen» dramma diviso in nove quadri. Qui il grottesco non si limita alla concezione, ma investe anche la frase. Nei punti dove l'«estasi e l'ebbrezza» debbono affiorare, lo stile futurizza e dadaizza o magari secentizza, anfanando dietro immagini strambe e accozzando parole senza senso.

«*Un pensiero infernale è in me. Il mio capo si avvoltola a spirale attorno ad esso, per meglio spennacchiarlo*» (Rheinische Rebellen, 66).

«*Dieu, parli, una parola, perchè germini, diretta: essa deve perforarmi, trapassarmi* (oh, ecco applicata...., alla lettera la teoria espressionistica di Kasimir Edschmid: «la parola deve essere una freccia»!), *inchiodarmi alla parete. Ah, i tuoi occhi gettano catumbi di cervello dinanzi a me, e il suolo inghiotte ogni rosa*».

Anche la interpunzione, ben s'intende, e la disposizione degli a capo (ma guardate le grandi riforme!) sono spesso del tutto arbitrario.

Eppure sotto a questo misto di assurdo cerebralismo e di repugnante sensualismo e perversismo, sorge una personalità. Non è facile rilevarla e determinarla, perchè Bronnen stesso cerca ogni mezzo per offuscarla. Ma è innegabile in lui una energia creativa e una potenza fantastica, che se spesso si risolve in nebulosa o peggio in fumea, fa di tanto in tanto presentire un mondo: ma un mondo, che, a dispetto di ogni pretesto metafisico, non trascende la realtà di una banale e grottesca «Altäglicekeit» e non supera le vecchie formule del così detto naturalismo. Ma noi che di formule ci infischiamo, non rimproveriamo già questo a Bronnen ma se mai l'accusiamo di aver rinnegato proprio il suo temperamento. Ampliare la realtà non vuol dire sfuggirla, escogitando degli schemi arbitrari. La rappresentazione realistica del mondo, quando non sia meccanica ma nasca da un profondo bisogno lirico, non esclude la «suggestione» il presentimento di quell'«irrazionale», che questi signori cercano invece in un gioco cerebrale. Tant'è che Bronnen stesso, là dove si libera da tutte le pastoie extra-estetiche dell'espressionismo, e non indulge a quell'arte e a quel talento che L. Vincenti, nel suo bello studio sul teatro tedesco contemporaneo, chiama rispettivamente «dell'effetto» e di «régie», riesce quasi a creare una «Stimmung». Alcune scene p. e. del primo atto di «Katalaunische Schlacht», e parecchie battute dell'«Anarchie in Sillian» di un realismo cupo e potente, seppur ancor troppo teso a grandguignolesco, presuppongono una intuizione sicura e profonda.

In questi punti la vera personalità del Bronnen è lì lì per assommare e anche a noi dispiace — per adoperare le parole che il Byron riferiva a F. Schlegel — che egli tratto tratto «*si mantenga sull'orlo di una profonda significazione, ma poi improvvisamente tramonti come il sole e si squagli a guisa dell'arcobaleno, lasciando solo una screziata confusione*».

GIOVANNI NECCO.

In Germania: prigionieri o lupi di steppa

Vi sono libri specifici di un'epoca e di un paese — non universali nè per arte nè per contenuto, ma appunto «individui»: di tali libri è ricca la Germania d'oggi dopo la guerra e la rivoluzione, la Germania invasa dalla psicanalisi e dalla nacktkultur (la cultura dei nudi), presa dalla necessità della confessione autobiografica, dell'indagine biografica, oltre ogni precetto ogni convenzione ogni costume. E' uscito da pochi mesi un grosso volume «siam prigionieri» (1) che è un romanzo, un'autobiografia, una sensazione. E si parla dell'autore come di una «stella» del parnaso contemporaneo, discusso e pronto a ricevere qualcuno dei grandi premi che ogni anno quassù vengon disputati nel regno delle lettere. O. M. Graf è figlio di contadini bavaresi e questa autobiografia, che egli tiene a dichiarare schietta dalla prima parola all'ultima, scritta a tappe dal 1914 a '26 ha tutta la brutale rozzezza di una razza a cui non fanno impaccio tradizione a freno o cultura; e insieme la freddezza cinica e intellettuale che se rivela un dolore, è quello della sterilità. Ciononostante, anz'appunto per questo contiene o rappresenta un mondo: il mondo che ha neciso il sentimento per poter liberarsi con più acume agli uomini e che finirà probabilmente col più supinamente o irreligiosamente prosternarli al dio, al dio contadino e tiranno, al dio pauroso e cieco di cui neppur la natura ha ragione.

Una famiglia già nelle sue radici dissolta: una madre, animale da fatica, dolente e stupita: «legar loro una pietra al collo e ammazzarli cuccioli, come si fa coi gatti, i figli, bisognerebbe», un fratello tiranno, — educazione da caserma — una fuga generale degli altri verso ...oglio la perdizione il lavoro il martirio — il mondo. Ed ecco lui, Oskar Graf in prima persona, che si chiamerà poi Maria per distinguere le sue articolesse giornalistiche da quelle di un omonimo, fornaio e disoccupato, imbroglione e imbrogliato, soldato e riformato, marito e letterato, notar le cose più atroci del suo tempo e di sè, senza muover palpebra, colla immobilità stessa dei suo compaesani in costume, che non hanno negli occhi neppur lo stupore. C'è una frase, in una novella dello stesso autore, che dà la chiave di questa sua maniera: «Dove ci son tenebre, tutto succede sempre eroicamente, comicamente, in modo scabroso e banale, tragico e comico a un tempo; o dove la vita è in funzione, ci son sempre le tenebre». Tenebre, soffocazione, nubi nubi nubi sulla terra folta di abeti, nei corpi gravi di carne, e ci si stupisce alla fine di trovar una soluzione che ci pare sopraggiunta in ritardo, che ci par detta ma non sentita: «Quel che di eterno, che Dio colpisce tanto perchè tanto lo ama, è rimasto profondamente nel nostro sangue e ci precede luminoso come una luce di grazia...» E chi l'avrebbe detto? Si, chi l'avrebbe detto con quella mancanza assoluta di amore che domina insieme la vita dell'uomo e il suo libro, con quella sbracata naturalezza con cui ogni brutalità, ogni miseria, ogni abbiezione vengon messe a fuoco senza, o ci sembra, un residuo di malinconia, un tremore, un volame? Va bene, egli non ha sopportato la guerra, si è ribellato; va bene, egli ha patito la fame e si è rotto di fatica nelle nottate, fornaio; va bene, egli ha partecipato alla rivoluzione; va bene, egli è riuscito a fare il letterato. Ecco il punto: il letterato: non il poeta e non l'uomo. E se questo è il punto d'arrivo, sterile è la sua ribellione come sterile il suo documentato patire: che non è, appunto, passione. Preciso in ogni particolare è tutta questa relazione degli avvenimenti monachesi dell'autunno 1918 e dei sintomi precorritori durante tutta la guerra; e nulla è più sincero di questa abilmente ma non artisticamente elaborata storia di uno e di tanti dannati: la categoria appunto dei dannati moderni, a cui l'amore è stato ucciso in germe dalla vita che li ha colti «a cuore impreparato» a a mente, oh come confusa! La vita. Una determinata sconvolgente corrosiva forma di vita: durezza e sangue, imbroglio e vigliaccheria, odio e aridità e, in ogni sua più deforme forma, la follia abbietta o la morte insultata: quell'atroce cantina dov'eran gettati ammassati i morti della rivoluzione «che tutta la città pareva sentir di cadavero».

Ed ecco che passare da questa ad un'altra sofferenza è sollievo, per quanto più viziosa essa ci sia e quindi più tormentosa. La sofferenza del poeta, dell'uomo poeta romantico nella società, nel tempo di oggi. Herman Hesse ha cinquant'anni ed ha dietro di sè una luminosa delicatissima opera poetica. Cominciò per necessità lirica a ribellarsi alla scuola, fu preso prima dalla necessità di «comprendere o interpretare» la bellezza e la sofferenza della muta vita della natura, poi dallo stupore di esser fra gli uomini come «uno dell'altro mondo», poi dallo sgomento che «l'amore può essere vano» corretto solo dal conforto dei rinunciatari: l'arte; e la guerra lo portò alla condanna degli ideali presenti, alla fuga dal mondo che per un momento cercò di correggere con motivi di saggezza cinese, consoni al suo temperamento capace di rassegnazione, bisognoso di grazia. Ed ecco ora contemporaneo al «siam prigionieri» del tanto più giovane collega (il Graf è nato nel '94), ma come altro per respiro e poesia e capacità di dolore e profondità di analisi — sincerità —, l'ultimo «ululato» di sofferenza e di accusa: «Il lupo di steppa» (2). Che il poeta è un poeta: quello dalle due anime nel suo petto, la lupesca e l'umana, quella che ulula e che sente. «Molti artisti son fatti così. Questa gente ha in sè due nature; in loro vi è qualcosa di divino e qualcosa di demoniaco, il sangue materno e il paterno, la capacità di godere e di soffrire sono in loro così ostili e confuse come il lupo e l'uomo lo erano Harry. E queste persone che han la vita tanto inquieta godono talvolta nei loro radi momenti di felicità impressioni così forti e così indicibilmente belle, la schiuma del momento sprizza talvolta così alta e luminosa su dal mare della sofferenza, che questa breve felicità risplendente tocca coi suoi raggi ed incanta anche altri. Così sorgono tutte quelle opere di arte in cui un singolo sofferente si eleva per un momento tanto sul suo proprio destino, che la sua felicità irradia come una stella e appare a tutti quelli che la vedono come qualcosa di eterno, come il loro stesso sogno di felicità». Mentre pure il compito del poeta è quello di vivere tutta la problematicità della vita umana elevata a personale tormento ed inferno». Già, il poeta romantico; lo conosciamo, direte. Ma l'originalità di questo lupo di steppa dannato alla solitudine dalla sua stessa natura (ma che colpa ne ha lui, di grazia, di essere un lupo?) per cui la consueta vita umana è un non senso, sta nella sua conoscenza di sè, nella sua pacata e profonda psicologia, nell'arte con cui egli li esamina e si riferisce — e nella inverosimile sensibilità della sua saggezza «per soli pazzi», quella saggezza che sa ogni contrasto e vivo di nostalgia o di rimpianto e adopera «la magnifica invenzione di quanti trovano ostacoli alla loro missione verso le cose più grandi, dei quasi tragici, dei più intelligenti infelici, l'umorismo (la più singolare forse e geniale trovata dell'umanità)». Vi occorre altro per riconoscere in quest'opera e nel suo poeta la più caratteristica espressione del romanticismo tedesco contemporaneo? Che è poi lo stesso di cent'anni fa, solo, e ben si capisce, con più marcata ed aspra fisionomia: il lupo di steppa del 1927 chi altri è in fondo se non Bonaventura, il melanconico conoscitor di uomini adoratore di stelle, il «Guardiano notturno» del 1804? (3).

EMMA SOLA.

---

(1) OSKAR MARIA GRAF: *Wir sind gefangene*, Drei Masken Verlag - München.

(2) ERMANN ESSE: *Der Steppenwolf* - Fischer Verlag - Berlin.

(3) *Die Nachtwachen des Bonaventura*, uscite nel 1804 di autore ignoto.

LA PAGINA REGIONALE

Gli scrittori delle Calabrie

La «Collezione di Studi meridionali» diretta da Umberto Zanotti-Bianco (Vallecchi-Firenze) sta per arricchirsi di una nuova notevole opera che è il Dizionario bio-bibliografico degli Scrittori delle Calabrie *curato dal nostro collaboratore Vito G. Galati. Il* Baretti, *iniziando con questo numero la " Pagina della regione ", è lieto di pubblicare come primizia la prefazione di Benedetto Croce e una parte dell'introduzione del Galati al primo volume dell'opera.*

Chi, come il sottoscritto, stima che la poesia, la letteratura, la filosofia, l'alta scienza di un popolo siano rappresentate da un numero non grande di uomini, e che perciò le storie letterarie, filosofiche e scientifiche, che si posseggono, debbano essere, per così dire, «sfollate» per lasciare rifulgere solo quanto, nel dominio della verità e della bellezza, ha valore originale, è insieme zelante fautore e promotore di dizionari bio-bibliografici, dove si raccolgano possibilmente le notizie di tutti gli scrittori, e di tutte le loro opere, buone, mediocri, cattive e pessime. E' chiaro che quella desiderata semplificazione o purificazione delle storie del pensiero e della poesia richiede che, fuori di esse, si costituisca e si tenga in ordine e si accresca una sorta di archivio o di repertorio, al quale, da una parte, si possa attingere per le ricerche da compiere di natura speculativa e artistica, e, dall'altra, rimandare pei ragguagli di carattere estrinseco, che pure occorre conoscere. Correlativamente, la mancanza di siffatto sussidio, da una parte, restringe e impoverisce l'ambito delle anzidette ricerche e, dall'altra, spinge a ingombrare le storie filosofiche e letterarie di un materiale non solo inassimilabile ma anche non presentabile in modo adeguato in quel luogo. Quanto avrebbe guadagnato, per esempio, la Storia della letteratura italiana nell'Ottocento, composta con tante fatiche dal Mazzoni, se si fosse convertita francamente in un dizionario bio-bibliografico degli scrittori italiani di quel secolo! Nella sua forma presente, storia e bio-bibliografia vi danno immagine di quei due «tignosi all'ospedale» dei versi del Carducci, dei quali «l'un fastidisce l'altro dai finitimi letti».

Per queste ragioni, quando la benemerita Associazione del Mezzogiorno mi fece l'onore di domandare il mio parere sulle pubblicazioni da imprendere per illustrare le Calabrie, io le proposi l'opera di questo dizionario, di cui si pubblica ora il primo volume e che è condotto con devoto amore e diligenza dal Galati. Auguro che esso non si arresti alla prima o alle prime lettere, e non soccomba al fato delle simili opere dei Mazzucchelli e dei D'Afflitto. A stornare questo fato provvedano, in prima linea, i calabresi, amanti della loro terra, e le amministrazioni pubbliche calabresi, dando la mano alla meno che loro porgo l'Associazione del Mezzogiorno.

BENEDETTO CROCE.

Indeciso su la via da seguire (o sovra tutto esitante circa una efficacia adeguata al necessario impiego di energie per compilare un Dizionario bio-bibliografico di tutti gli scrittori calabresi, raggruppati con ordine alfabetico), allorchè fui invitato a preparare questo lavoro, mi tornava assai spesso alla memoria — come un mònito e quasi una preventiva condanna — il severo giudizio di Francesco De Sanctis su la *Storia della letteratura italiana* di Cesare Cantù. «Compita la lettura, avevà detto il nostro maggior critico del secolo scorso, è difficile ti rimanga nell'animo qualcosa di netto e di chiaro, come ultima impressione ed ultimo risultato. Ti senti girar pel capo una confusa congerie di cose e di persone, e ti par proprio sii uscito da una torre di Babele o da un castello incantato, percorso con diletto, ma senza che te ne rimanga chiara ricordanza. Allora sei costretto a raccoglierti, a meditarvi sopra, a rifare tu il lavoro, se vuoi afferrarne il concetto e darne adeguato giudizio» (1). E sebbene il De Sanctis si riferisse ai giudizi del Cantù, sformati dal preconcetto moralistico, sovrapposti nella valutazione delle cose letterarie, io dicevo a me stesso: — Che cosa resterà di un lavoro in cui non potrò neppure esercitare un qualsiasi giudizio, costretto a rintracciare le «fonti», registrandole col criterio quasi meccanico del catalogatore? — Ma Benedetto Croce, con la chiarezza consueta, mi fece rilevare più che l'utilità, la necessità d'una opera siffatta, indispensabile per una revisione critica cosciente della cultura calabrese.

Ond'io mi posi con buona lena a questo lavoro, il quale, più che sollecitare l'orgoglio dello scrittore, lo rende strumento paziente di una esigenza, benchè specifica della cultura calabrese, necessariamente connessa alla cultura nazionale.

Lavoro di propedeutica elementare, dunque, ad ogni critica: allestimento di materiali senza cui ogni edificio è privo di base e crolla al primo urto della storia. Con ciò non si vuol dire che la Calabria non abbia avuto i suoi storici e i suoi biografi, chè, in verità, troppi ne ha avuti, ma non ha avuto lo storico nel senso che deve darsi a questa parola, che suona severa ed alta nella mente d'ogni studioso. Dal vecchio Barrio, che non si ricorda senza commozione per la sua affettuosa sollecitudine di pellegrino attraverso la regione, all'appassionato Accattatis, che intese chiamare a raccolta «i fratelli di Calabria non ignavi nè ignobili eredi della fede e della sapienza degli Avi», si è quasi costantemente mantenuto acceso l'amore per il focolare calabrese e per le sue tradizioni; ma, forse, anzi certamente, quell'amore ha traboccato, quelle tradizioni sono state ingrandite o rimpicciolite a seconda dei criteri e delle passioni, che agitavano e storici e biografi, onde è generalmente mancato quel veder sereno, propriamente storico, che, se toglie impeto allo scrittore, gli dà la sicurezza di aver cercato la verità e l'orgoglio di averla dichiarata. Così che, se non rimprovereremo quegli scrittori di Calabria per averla troppo amata ed esaltata almeno nei libri, non possiamo tuttavia plaudire alle conseguenze prodotte dalle loro opere in mezzo agli studiosi calabresi e non calabresi, giacchè la loro voce, o è stata inascoltata e derisa, o — ciò che è avvenuto più spesso — riecheggiata senza controllo critico, salvo alcuni casi di indagini accurate, che è giustizia riconoscere, ma anche individuare. In generale, oggi stesso si mantiene vivo — specie tra gli scrittori della regione — il criterio elogistico, dello «glorie» di casa; e assai di rado si guarda con benefica crudeltà la storia della cultura calabrese, che, come in ogni luogo, è frutto di pochi uomini di genio, di un forte gruppo di buoni operai della mente e di una moltitudine di mediocri scarsi poeti (più spesso, e quasi in linea ininterrotta, latini), o numerosissimi ciarlatani versificatori; alcuni filosofi di marca autentica, o una sequela di sciocchi sofisti impasticciati di casistica, sterili rimasticatori di precettistica stantia; sicchè, in ogni nuovo critico, tu scopri un esaltatore, che vuol vedere e far vedere quel che non c'è, sicuro del fatto suo in apparenza, ma in realtà traballante su un terreno che frana d'ogni parto. D'altro canto, i più ritornano nel campo coltivato da altri, non per spazzarlo dalle erbacce e rifecondarlo, ma per la facilità di rificinare gli stessi argomenti, ritinti da secoli in tutte le salse inacidite dall'uso; ed è infrequente il caso di scrittori, che s'inoltrino nella vergine selva del pensiero calabrese per sfrondare un albero senza frutto, rifermare una verità, fissare una data dibattuta. Molti — senza le necessarie ricerche e fondandosi su pochi libri — pretendono di far opera critica o bibliografica *generale*, di abbracciar tutto, dal principio del mondo al loro fortunato avvento. Altri si dilettano beatamente a porro in cima all'edificio della storia universale, e specialmente calabrese, la propria città, il proprio borgo la propria famiglia, con quei risultati che nelle ricerche storiche dà inevitabilmente la tesi fatta, la causa da petrocinare. Tutti mali inerenti a una formazione mentale non ancora ascesa alla limpida visione della funzione dello storico, anche il più umile; ma, a mio modo di vedere, specialmente derivanti da una profonda lacuna culturale.

La fonte cui attingono gli scrittori ogni qualvolta si occupano della Calabria, non può differire da quella che storici e biografi speciali, cioè calabresi, hanno formata; e se essa è inegualo — qui torbida, là navigabile, ora secca, più oltre troppo gonfia e piena di insidie —, ben pochi vi possano attingere con sapiente discernimento, onde i più, vedendosi affondare, preferiscono salire nel cielo della fantasia, tambureggiando a tutta foga. E' ovvio che le opere «generali» (di storia civile o eticopolitica, di letteratura, di filosofia, ecc.), che sono di più facile consultazione, non possono ovviare a questa deficienza, limitandosi ad un cammino per sommi capi, e facendovi entrare la Calabria nei punti obbligati: d'altronde anch'esse risentono i danni della incertezza delle fonti della cultura regionale (2), o ripetono, di secolo in secolo ,errori iniziali, trascurano elementi importanti, senza sollecitare la scoperta del nuovo o l'accertamento del vecchio Non si esclude che un'opera di dissodamento si sia iniziata dal secolo passato per la storia calabrese (3), anche se si debba constatare non senza rammarico (in cui, forse, può includersi l'orgoglio del «natio loco» ricercato da altri) che è stato un francese, il Lenormant, a dare una opera, per quanto incompleta o non priva di errori, fondamentale su le Magna Grecia (4). Ma, ripeto, il lavoro che si è fatto è ancora iniziale, non colma la deplorate lacuna delle «fonti», se mai deve spronare a nuove ricerche per disegnare con sicurezza la storie della Calabria.

Questo lavoro intende appunto contribuire alla indagine delle «fonti» della cultura calabrese, che è come dire ricercare in gran parte anche le fonti della sua storia nei significati più complessi o specifici. I criteri, che ho seguiti, sono gli stessi di ogni buon metodo storico. Ho escluso qualsiasi giudizio su gli scrittori (salvo i casi in cui non era possibile lasciare una lacuna), non solo per evitare che l'opera assumesse una ampiezza, che avrebbe richiesto molti anni di lavoro e troppi volumi, ma anche perchè non è possibile che un solo studioso pretenda di fare contemporaneamente il filosofo o l'esteta, il giurista o il naturalista, e così via di seguito, senza cadere nel più banale superficialismo pretenzioso e ridicolo. Oltre a ciò, un'altra ragione fondamentale mi impediva di seguire il metodo degli enciclopedici, vale a dire la ferma convinzione che l'opera critica sarà, presto o tardi, il frutto di questo lavoro di ricerca, che, spianando la via con l'indicazione delle fonti, o offrendo la possibilità di raggruppamenti per materie, per periodi, per caratteri di individui, ecc., invoglierà anche altri studiosi a quella ricostruzione storica accurata della cultura calabrese, che sino ad oggi non esiste. Per tanto mi sono attenuto al criterio di riassumere criticamente i dati della vita di ciascun scrittore e — criticamente dov'era il caso — di fornire una bibliografia possibilmente esauriente. Ma, per facilitare ancora il compito degli studiosi, ho voluto descrivere secondo il metodo bibliografico seguito nei cataloghi, tutte le opere degli autori, che mi è stato possibile esaminare; per modo che si possa distinguere l'opuscolo dal volume, e, di conseguenza, il lavoro — se non addirittura il valore — dello scrittore. Compito assai facile a spiegare, ma ben duro a realizzare, non soltanto per il tempo necessario o la pazienza dell'esame, ma altresì per la difficoltà di trovare le opere degli scrittori calabresi.

. . . .

VITO G. GALATI.

(1) Cfr. *Una storia della Letteratura Italiana. Nota letta dal socio* FRANCESCO DE SANCTIS. In *Rendiconto* delle torn. dei lav. della R. Accad. di Scienze Mor. e Pol., A. IV, Napoli, Stamp. R. Università, 1865. Ora anche nei *Saggi critici*.

(2) Il caso di Michelangelo Schipa, «che l'intera vita ha consacrata a illustrare la storia del Mezzogiorno d'Italia» — per ripetere le parole con cui B. Croce gli indirizzò la sua *Storia del Regno di Napoli* (Bari, Laterza, 1925) —, e quello del Croce medesimo, per essere quasi isolati, non negano, ma avvalorano questo giudizio.

(3) Francesco Fiorentino mirò a dare un nuovo orientamento, saggiamente critico, agli studi su la cultura calabrese; ma il suo forte studio su *Bernardino Telesio* (1872-4) resta ancora un tentativo di revisione, che non produsse seguaci, e che, d'altronde, in molti punti bisogna riformare e sviluppare con nuove ricerche, e in altri rettificare.

(4) LENORMANT FRANÇOIS, *La Grande-Grèce. Paysages et histoire*, Paris, A. Lévy, 1881-84, t. 3. Dopo la morte del L., vennero pubblic. due altri voll. che non sono all'altezza dei tre primi.

Cose d'arte in Piemonte

La cappella del Santo Sepolcro in S. Giovanni di Saluzzo.

Il nostro dimenticato vecchio Piemonte non è così spoglio di grazie artistiche, nè visse sempre nell'oblio del bello. Tutti sappiamo le ragioni per cui poco propizia fu la nostra regione al Mecenatismo, e quali cure abbian dimostrato dal culto dell'arte i suoi uomini, ma vi è pure qualche cantuccio, non certo inaccessibile, in cui anche da noi, chi ama l'arte può sognare coi secoli passati la venustà d'allora.

Uno di questi cantucci è certo la città dei Marchesi di Saluzzo, ovo degna particolarmente di nota è la Cappella del S. Sepolcro in San Giovanni. Nel 1472, a parere del Muletti, nel 1473-74, secondo il Lobetti Bodoni, ebbero inizio i lavori per il coro aggiunto in fondo all'abside della Chiesa preesistente.

La Cappella nella sua dolcissima grazia gotica è un gioiello d'arte; ammantata del grigio verdognolo del calcare tratto dalle antiche cave saluzzesi, lavorata col più fine gusto offre a chi s'abbandona un'impressione leggiadra di snellezza commossa per quel suo ricco e squisito ricamo di eleganto decorazione.

Duo grandi nicchie si aprono l'una a destra l'altra a sinistra; sotto la nicchia sinistra è il Mausoleo di Ludovico II; la nicchia destra doveva accogliere i resti di Margherita di Foix, che è invece, come si sa, sepolta lontana in terra di Spagna. A destra verso il centro sta la nicchietta dell'acqua Santa ed a sinistra «l'armadietto della Spina»; dall'una e dall'altra pare le due porticine laterali.

Quattro trifore buttano tutt'attorno la loro festa di luce attenuata dai riflessi colorati dei vetri delle due trifore centrali. Quegli vetri furono aggiunti dai frati molto tardi, tra il 1880 e l'86.

E fregi, fregi, linee agili e sottili ornano il coro, fiori non visti mai se non nei sogni, che l'artista ha immaginato nel suo desiderio di trascendenza.

La bella linea gotica, calligrafica nel suo sviluppo pieno, colla sua grazia, in morbide volute si volge leggermente ad adornare la cappella, cinge in alto la nicchia, sotto cui si raccoglie la statua di Ludovico II, poi ad arco leggiadramente spicca libera il volo dall'uno e dall'altro lato e va a congiungersi in alto con un rosone. Frena ed attenua quest'agilissima libertà di ascesa il fregio orizzontale su cui poggiano in piccole nicchie apposite, le statuette degli Apostoli.

Ed ecco forse già in questo attenuare lo slancio un primo presentimento di rinascenza. E la statua fregiata della severità austera d'una composta rinascenza ha forma schematica e, nella sua rigidezza, espressiva; è attribuita a Benedetto Briosco, il *marmorum sculptor*, compare di Leonardo da Vinci. Le pieghe diritte e precise danno una compostezza un po' severa alla figura tagliata a tratti incisivi e forti. In basso sul sarcofago sono le immancabili sette virtù. Le cariatidi laterali hanno tratti precisi e caratteristici. La nicchia per l'Acqua Santa, le porticine laterali, tutto è curato con lungo amore, ogni ritaglio fu caro al cuore dell'artefice che incise con cura nell'umile slancio della sua adorazione.

Ho detto linea gotica e rinascenza? Ecco ciò che spiaceva al Lobetti, che non avrebbe voluto vedervi questa statua. Anch'io quando notai questo passaggio, sostai perplessa diffidando del primo impulso entusiastico. Ma poi osservando ancora quella linea che cinge la nicchia colle statua, vidi che domina sui tocchi che il nuovo gusto della rinascenza pose qua o là nell'interno della cappella, osservando quella linea bella anche se un pochino adorna, dovetti convenire che non c'è una sovrapposizione di stile pesante e di cattivo gusto. C'è piuttosto fusione di elementi: e non è illogico credere, che un solo artista, sia pure Benedetto Briosco abbia presieduto ai lavori della Cappella o cioè ne abbia diretto ed immaginato il tutto organico coll'ultimo tocco d'insieme.

Che alcuni particolari fossero già in attuazione prima che incominciassero i lavori, cioè prima del 1474 lo vediamo dall'atto di Ludovico I in data 27 ottobre 1474, che il Lobetti Bodoni riporta nella sua nota monografia sulla Cappella. In questo documento il Marchese «comanda e stabilisce che nella Cappella si collochino le opere in pietra già scolpite da diversi anni addietro e quelle altre che scolpir si dovranno sino a completare tutta e in tutte le sue parti l'opera».

Se dunque è immaginoso pensare, che un artista solo abbia potuto ideare le rispettive parti, non mi pare come pare al Lobetti immaginoso credere che l'artista possa averne sentito il nesso sintetico.

Siano pure due o più gli artefici, uno, quello che disse del poema l'ultima parola, ha sentito nella sua unità la Cappella, e come nel protendersi del suo animo entusiasta, limpida chiara e spontanea formulò questa sintesi, così la espresse nell'opera d'arte che noi ammiriamo. Per me certo vi fu chi diede il tocco d'insieme a questo lavoro. E forse non è estraneo, a questa visione d'insieme quel tono grigio scuro che in primo piano raccoglie circondandolo il bianco della statua di cui limita ed attenua la forma.

Per me quella statua è bella, bella nella sua compostezza di prima Rinascenza e nella sua cornice di gusto gotico; come è bella quella cornice gotica anche se cinge una statua della rinascenza, perchè nel trascendere della realtà un artista ha trovato in forme sue una espressione sua, una sua realtà, questa espressione, questa realtà.

F. G.

L'Alfieri a Torino

In Torino ebbi alcuni piaceri, e alcuni più dispiaceri. Il rivedere gli amici della prima gioventù, ed i luoghi che primi si son conosciuti, ed ogni pianta, ogni sasso; insomma ogni oggetto di quelle idee o passioni primitive, ell'è dolcissima cosa. Per altra parte poi, l'avere io ritrovati non pochi di quei compagnoni d'adolescenza i quali vedendomi ora venire per una via, di quanto potevan più lontano mi scantonavano; ovvero, presi alle strette, gelidamente appena mi salutavano, od anche voltavano il viso altrove; gente, a cui io non avea fatto mai nulla, se non se amicizia e cordialità: questo mi amareggiò non poco; e più mi avrebbe amareggiato, se gli uni mi trattavan così perchè io avevo scritto tragedie; gli altri, perchè io avea viaggiato tanto; gli altri, perchè io era ora ricomparito in paese con troppi cavalli: piccolezze insomma, scusabili però, e sensibilissime presso chiunque conosce l'uomo, esaminando imparzialmente se stesso; ma cose da acconsarsi per quanto è possibile, col non abitare fra i suoi nazionali, allorchè non si suol fare quel che essi fanno o non fanno; allorchè il paese è piccolo, od oziosi gli abitanti; e allorchè finalmente si è venuto ad offenderli involontariamente, anche col solo tentare di farsi da più di loro, qualunque sia il genere o il modo, in cui l'uomo abbia tentato la cosa.

VITTORIO ALFIERI.

(Da *La Vita* - Epoca IV, cap. XIII).

CRITICI E POETI

(Continuazione e fine)

La fortuna di Dante dal '500 al '700

Sul principio del sedicesimo secolo, la popolarità di Dante fu alquanto disuguale e fluttuante. Il gusto esclusivo per la letteratura greca o romana, che fiorì sotto Leone X, dispose i critici di quell'epoca a considerare Dante come uno scrittore barbaro e irregolare. Boccaccio e Petrarca divennero gli unici modelli di componimento italiano; ciò il gusto era ormai corrotto ed effeminato (1). L'Orlando Innamorato e l'Orlando Furioso divertivano di più e stancavano di meno. La Riforma aveva messo in fiamme l'Europa, e Dante aveva osato dannare dei Papi all'Inferno. Nel Paradiso S. Pietro stesso pronuncia una sublime invettiva contro il potere temporale della Chiesa. In un'opera latina sulla Monarchia, il poeta aveva sostenuto la superiorità dell'imperatore sul papa; e gli Scrittori protestanti citavano la sua autorità come (2) «quella di uno dei testimoni del vero».

Verso il 1560 i Gesuiti si impadronirono dell'educazione in Italia; e sistematicamente cercarou di screditare uno Scrittore che potova suscitare nelle opinioni e nel carattere dei giovani idee così irreconciliabili con la loro politica. Tre uomini di genio tuttavia gli professarono anche allora la propria ammirazione. Il primo fu Sperone Speroni, uno scrittore oggi poco letto, ma stimato ai suoi tempi un oracolo in filosofia o in letteratura, la cui prosa merita oggi ancora di esser considerata un modello di vigoria e di eleganza. Michelangelo aveva illustrato coi suoi disegni una copia del poema di Dante che andò persa in un suo viaggio per mare (3). Torquato Tasso, essendogli chiesto qual fosse il più grande poeta d'Italia, rispose «*Dante*».

Dal 1600 al 1730 Dante non ebbe commentatori e solo poche edizioni (3). Il dominio Spagnuolo o la predominanza dei monaci avevan infrollito lo spirito nazionale; e il gusto popolare era corrotto dalla poesia che regnava allora nella Spagna. Dante, le cui edizioni non furon permesse a Roma sino alla metà del diciottesimo secolo, non poteva sperare d'essere tollerato. Si potrà osservare che in questo stesso periodo anche Machiavelli ebbe poche edizioni. Veramente il cattivo gusto degli scrittori chiamati in Italia secentisti, cominciò a purificarsi verso la fine del secolo; ma dall'affettazione e stravaganza del Marini i nuovi letterati corsero all'estremo opposto di una servile soggezione a regole o arbitrario o, al più, di secondaria importanza. Pareva che scrivessero coll'unico scopo di evitar degli errori; e la nazione, rammollita da ogni sorta li schiavitù, non sapeva neanco più ammirare la libera o audace opera del genio sublime. I Gesuiti furono infaticabili nella loro ostilità a Dante. *Venturi*, che fece un utile compendio delle note esplicative più necessarie, vi unì alcune osservazioni critiche: in cui, secondo i principii del suo ordine, cerca di esagerare gli errori, o di svelare l'empietà del poeta. Bettinelli, nelle Lettere Virgiliane, un libro scritto con ingegno ma senza gusto, mette in ridicolo Dante, come il più barbaro dei poeti. Tiraboschi, anch'egli gesuita, esamina la vita del Petrarca con grande esattezza storica, si diffonde sui suoi meriti col massimo zelo; e si accontenta per Dante di poche date e alcune osservazioni critiche vaghe. Lo stesso storico, che dedica venti pagine al Gesuita Possevino, ne occupa quattro solo per dar conto della vita pubblica e privata, delle opinioni o delle opere di Nicolò Machiavelli.

Poesia intellettualistica e poesia primitiva - Pope e Omoro Elena

Non prenderemo a discutere se Popo fosse uno scrittore di gusto più che uomo di genio. Forse egli era per natura destinato alle audaci creazioni; ma di fatto poi si limitò in genere a imitare con gusto. Lo stesso si può dire di Orazio, di Vida, di Boileau. Pope como costoro, era insieme critico e poeta. E' curioso osservare como nessuno dei più grandi poeti abbia mai parlato del meccanismo della propria arte, mentre poeti di grado inferiore no hanno diligentemente messo in versi le regole. Pindaro dichiara che un grande poeta come «l'aquila si libra a volo per la sua forza naturale, e lascia indietro gli uccelli meno nobili, che paiono incorsggiarsi l'un l'altro con le loro rauche strida». Orazio invece si preoccupa sempre d'insegnarci coma muovere le ali. Pope visse nell'età filosofica di Bayle e di Locke: o la poesia inpleso, dopo aver sfolgorato nell'originalità di Shakespeare, dopo aver combinato in Milton il genio dei classici greci, latini e italiani, e aver fatto pompa in Dryden dei suoi vari tesori cominciò ad atteggiarsi secondo i modelli della Scuola francese. Nei poeti francesi l'immaginazione e il sentimento sono soffocati dalla riflessione. Pope non seppe superare la sua tendenza all'analisi, neanche nella traduzione di Omero che, di tutti i poeti, è il più alieno da ogni speculazione. Forse queste deviazioni di Pope dal carattere del suo autore hanno contribuito alla popolarità dell'Iliade in Inghilterra. Ma non è nostro compito qui criticare il gusto delle diverse età e nazioni. Ci basterà provare, che Omero, Virgilio, e Dante hanno, nelle loro scene, lasciato molto all'immaginazione del lettore; che è facile sentirne le bellezze e molto difficile analizzarlo; e che, quando la poesia si fa con un metodo, essa può bensì far pompa di bellezze artificiali, ma quelle naturali scompaiono.

Nella scena in cui Venere conduce Elena a Paride, Omero mostra di conoscere appieno il cuore di una donna, agitato da una passione ch'ella si sforza invano di combattere. Elena rimpiange la propria famiglia, ha vergogna della sua vita presente. Resiste alle insistenze di Venere, lamenta con amarezza l'infame suo stato, e ardentemente desidera di ritornare al marito, pur sapendo che andrà incontro al disprezzo di tutta la Grecia. Venere le dice che il suo ritorno non sanerebbe le ostilità tra la Grecia e l'Asia; che la guerra continuerebbe ugualmente; o che Elena stessa perirebbe di morte crudele. E' dopo questo dialogo che Elena, ravvolta nel suo velo, segue in silenzio la dea. Il lettore immagina l'angosciosa lotta che la ragione di questa donna sostiene contro la passione. Omero non la spiega. Si limita a dire, al principio del dialogo, che appena Elena ebbe notizia del pericolo di Parido o ricordò la sua bellezza, il suo cuore si sentì commosso; o che, quando scoprì che era Venere a parlarle, fu presa da paura.

> «*Parlò la dea, e l'intimo cuore di Elena ne*
> *fu commosso;*
> *ella sprezzava il campione, ma amava pur*
> *sempre l'uomo*»

Il primo verso del distico è in Omero e ci dice soltanto il fatto. Il secondo è aggiunto da Pape per spiegare l'intenzione di Elena e di Omoro. Ma dopo questa spiegazione scompare l'interesse del dialogo che segue. La passione di Elena è dissoluta e corrotta e le sue proteste contro i consigli di Venere sembrano grossolana ipocrisia. Mentre invece la vera Elena di Omero, in tutta l'Iliade, è considerata come una sonna che, per la sua bellezza, si avvicina alla divinità. Gli dei, che han creato una sì bella persona, voglion ch'essa sia ammirata con una specie di adorazione. La guerra e i mali di cui essa è causa sono attribuiti al volere del Cielo. Omero mette questi sentimenti in bocca di Priamo, che la guerra ha reso il più infelice dei mortali, o che, per la tarda età non può più esser sensibile alla bellezza. Non un mormorio ostile udiamo tra i Troiani e i Greci contro la causa dei loro lutti. Il marito lamenta il fato della sua donna; e il vecchio Nestore, che pur non è mosso dagli stessi sentimenti, parla di lei con lo stesso senso di pietà. Paride dichiara d'averla rapita da Sparta, como un pirata. Par ch'ella non apra mai la bocca senza arrossire. Era un carattere assai difficile da dipingere. Omero ha usato nel rappresentarlo la massima delicatezza di tratto e la più profonda conoscenza della natura umana. Quand'ella lamenta la morte di Ettore, dice. «Egli non volle mai rimproverarmi; e proibì anche agli altri di biasimarmi». Un sentimento sublime, che ci descrive insieme il nobile carattere di Ettore e tutto il rimorso che strazia l'anima di Elena. Ella vive con Paride, costrettavi insieme dalla fatalità e dalla disperazione. Lo ama; ma desidera sfuggirgli. Il suo carattere nell'Odissea è in accordo con questo suo ritratto nell'Iliade. L'Elena di Omero è sempre la stessa. I ragionamenti dei critici la fanno diversa da se stessa. Ma la più leggera alterazione nei suoi lineamenti delicati distrugge l'intera fisionomia.

> «*Ella sprezzava il campione, ma amava pur*
> *sempre l'uomo*».

E' illecito amore di una signora alla moda; non quello dell'amorosa regina che Omero vide nella sua immaginazione e forse in parte anche nei costumi della sua epoca.

Carattere di Dante

Quel contegno altezzoso che tutti gli scrittori, da Giovanni Villani ai giorni nostri, gli attribuiscono, non è probabilmente un'esagerazione. Egli era naturalmente orgoglioso; e quando si paragonava coi suoi contemporanei, sentiva la propria superiorità o si rifugiava, come si esprime egli stesso felicemente.

> *Sotto l'usbergo del sentirsi pura.*

Tuttavia questo inflessibile orgoglio s'attenuava di colpo nella più cedevole deferenza e docilità, quand'egli incontra coloro che hanno qualche diritto alla sua gratitudine e al suo rispetto. Conversando con l'ombra di Brunetto Latini, condannato all'inferno per un vergognoso peccato, ascolta il suo maestro col capo rispettosamente basso.

> *Il capo chino*
> *Tenea, com'uom che reverente vada.*

Non è stato mai notato forse come Dante che di regola, conversando con tutti gli altri usa il pronome *tu*, usa invece il pronome *voi* rivolgendosi al suo precettore Brunetto, o alla sua maestra Beatrice.

Il nostro poeta ha spinto tant'oltre la propria modestia da non pronunciare il proprio nome; ed essendogli una volta chiesto chi fosse, non disse d'esser Danto ma pur descrivendosi in modo da daro un'altra opinione del suo genio ne attribuì ogni merito all'amore da cui era inspirato.

> ..... *io mi son un, che quando*
> *Amore spira, noto; e a quel modo*
> *Che ditta dentro, vo significando.*

E anche quando l'amata Beatrice gli si rivolge, rimproverandolo per la trascorsa sua vita

> *Dante!*
> *Non pianger anco, non piangere ancora;*
> *Che pianger ti convien per altra spada.*

Scrive il proprio nome, per non alterare od omettere una sola delle parole che cadon dalle labbra di colei che ama; e tuttavia, trova necessario scusarsene.

> *Quando mi volsi al suon del nome mio*
> *Che di necessità qui si registra.*

Questa ripugnanza ad occupare i lettori con ciò che particolarmente lo riguarda, (una ripugnanza di cui certo non abbiamo a lagnarci negli autori dei giorni nostri), ha forse imposto a Dante quel suo singolare silenzio riguardo alla propria famiglia. Mentre ci narra una quantità di aneddoti famigliari intorno a quasi tutti coloro con cui ebbe relazioni, e dipinge così crudamente le tristezze dell'esilio, dimentica poi il più crudele di tutti i mali, l'angoscia del padre che non ha una casa ove dar rifugio, un pane per dar nutrimento ai suoi giovani figli inetti ancora a pensare a sè stessi. Si sa con certezza che egli ebbe diversi figli che vissero in proscrizione e in miseria sino alla sua morte. Ma dobbiamo agli storici soltanto la conoscenza di questo fatto. Chè dai suoi scritti neanche avremmo potuto sospettare che egli fosse marito e padre.

E' facile comprendere tuttavia che egli pensa alla propria famiglia, quando esclama che le donne di Firenze, negli antichi tempi, quando regnava la purezza dei costumi e la concordia civile, non eran costrette a una vita di vedovanza mentre i loro mariti ancora vivevano, nè obbligate a divider con loro le sofferenze dell'esilio; senza saper dove mai avrebbero trovato la pace di un sepolcro.

> *O fortunate, e ciascuna era certa*
> *della sua sepoltura*

Non soltanto nelle sue «similitudini tratte dalla vita campestre» come notò l'Hallam, ma sopratutto in ciò che dice dei rapporti sociali e dei periodi più splendidi della sua patria, possiamo notare la finezza e nobiltà della sua natura. Egli gode nel descrivere le gioie della vita domestica, di cui ci dà un quadro commovente nel 15.o Canto del Paradiso, donde abbiam tolto i versi or ora citati. Egli non lamenta soltanto l'innocenza o la semplicità, ormai perdute, ma anche il lusso raffinato, la cortesia, lo spirito cavalleresco della galanteria o dell'amore, o il tono di elevatezza di costumi nella società, che in Italia, a quanto pare, cominciavano allora a scomparire.

> *Le donne, i cavalier, gli affanni e gli agi*
> *Che ne invogliava amore e cortesia.*

Questi due versi hanno un tale incanto per un orecchio italiano, che Ariosto, dopo aver abbozzato un migliaio di versi per l'inizio del suo poema, e averne scelto uno abbastanza in significante, che ha stampato, li respinge tutti nella seconda edizione e vi sostituì quasi parola per parola i versi di Dante, nel modo seguente

> *Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori*
> *Le cortesie, l'audaci imprese, io canto.*

Ma il leggiero mutamento, necessario distrusse la dolce armonia dell'originalo; e il delicato sentimento di rimpianto del tutto scomparve nell'imitazione. E' molto raro che le stesse idee o le stesse parole, conservino la medesima efficacia, grande siano rivulse dal terreno ove primamente caddero sgorgando dal cuore di un uomo di genio.

Dante e gli uomini del suo tempo

Dante distingue continuamente i *peccati* e i *meriti* di ogni individuo. Nel suo poema, la *Giustizia Divina* punisce il peccato ogni volta che questo vien commesso, ma la *simpatia umana*, o pietà, compiange o attenua l'offesa, secondo le circostanze in cui fu commessa. Il poeta dispensa biasimo e lode, secondo le qualità generali delle persone, il bene o il male che han recato al loro paese, la gloria o l'infamia che han lasciato dietro di sè. E tuttavia evita con ogni cura di esporre questa sua massima in parole, mentre invariabilmente la segue sia nell'Inferno che nel *Purgatorio*. Nel *Paradiso* naturalmente questa regola non ha modo di applicarsi.

Da questo principio deduce che coloro che in vita non fecero nè bene nè male, sono di gran lunga gli esseri spregevoli. Co li descrive

> *Questi sciaurati che mai non fur vivi.*

Li pone tra l'Inferno, la dimora dei dannati, e il Limbo, la dimora delle anime degli infanti e degli uomini giusti che ignorarono la fede cristiana; e con singolare audacia di giudizio o di stile, dice che la giustizia di Dio sdegna il punire coloro che vissero una inutile vita. Così come la sua misericordia sdegna di perdonarli.

> *Fama di loro il mondo esser non lassa,*
> *Misericordia e Giustizia li sdegna,*
> *Non ragionar di lor ma guarda e passa.*

Tra costoro egli ha l'audacia di porre S. Celestino che abdicò al pontificato per puro debolezza e si procurò i titoli per la canonizzazione rinchiudendosi in una cella d'eremita. E anche pone tra loro gli angeli che nella lotta di Lucifero contro Dio, non si schierarono nè con l'uno nè con l'altro, pensando solo a se stessi.

In coloro che meritaron da Dio che il peso dei loro peccati fosse controbilanciato dalle loro opere, Dante ha in genere radicato un potente desiderio di fama. La speranza d'esser nominati dal poeta, nel suo ritorno al mondo dei vivi, sospende per un attimo in loro la stessa coscienza delle sofferenze fisiche. Anime grandi, pur espiando la colpa o la vergogna dei più gravi peccati, lo pregano di narrare il loro incontro. Egli promette sempre; e sovente, allo scopo di indurli a parlare più diffusamente, dà la sua parola che non saranno dimenticati. Le ombre di coloro la cui vita trascorse affondata in continui delitti ed infamie, gli tengon celato il loro nome. Nel medio evo, tra le barbarie e la raffinatezza, gli uomini senton più forte il desiderio di preservare i loro nomi dall'oblio. In quel periodo, le passioni non han perso nulla del primitivo vigore e son guidate più dall'impulso che dal raziocinio. L'uomo ha più difficoltà da superare, e più coraggio a sostenerlo; e, anzichè esserne frenato nel suo cammino si getta quasi con ostentazione in ogni abisso che s'apre sulla sua via. L'età di Dante ci offre di questi esempi che saran difficilmente creduti in un'epoca come la nostra, in cui nulla vi è più di nuovo che produca forte impressione e gli oggetti di desiderio sono così molteplici che nessuno di essi può suscitare un interesse dominante. E' certo tuttavia che le forti passioni delle età primitive guidano gli uomini a grandi virtù - grandi delitti - grandi disgrazie e forman così i caratteri più atti a divenire materia poetica. Dante non aveva che a guardarsi attorno per trovare simili caratteri. Li trovava già formati, acconci al suo scopo, senza doverci aggiungere un solo tocco per migliorarli. La raffinatezza non aveva ancora reso simili le fisionomie individuali nella gran massa di una nazione. L'originalità personale era rara, pericolosa, ridicola, e sovente artificiosa, era allora generale e genuina. La poesia in tempi più recenti, è riuscita a coglierne le ombre per la creazione di una bella commedia, come il *Misantropo* di Molière; o di una satira garbata, come *Il riccio rapito* di Pape. Ma questo genere di poesia può soltanto coglierne il carattere esteriore in cui ogni epoca e creazione si ammanta alla propria maniera; mentre la poesia che si occupa del cuore dell'uomo e altrettanto ampia e profonda che la stessa natura umana. Dobbiam riconoscere, che Pope appena incontrò, in un'età quasi barbara, un personaggio poetico, guidato dal solo sentimento sia nell'agire che nello scrivere, creò la Epistola di Eloisa, dando così prova del suo genio. Molte donne di quell'epoca eran simili ad Eloisa, nell'amore e nella sventura; lasciarono poche lettere dietro di sè, o non ne lasciarono affatto. E anche quelle di Eloisa son giunte sino a noi solo per il loro legame con gli scritti del suo innamorato. Oggi il sesso gentile scrive assai di più e forse sente altrettanto di meno; e si capisce che i nostri moderni poeti, non trovando in patria dei caratteri poetici, sian tratti a cercarli in Turchia e in Persia; mentre i tedeschi esplorano le rovine dei castelli teutonici, o gli italiani prudentemente si fermano alla mitologia greca e romana. Certo, quando le nazioni son semi-barbare, le passioni sono le leggi più forti: e se anche qualche altra cosa passa sotto il nome di legge, non ha nè consistenza nè vigore. Il castigo del colpevole è affidato a colui che subì l'offesa, ed egli considera la vendetta come un dovere. Dante termina uno dei suoi componimenti lirici con questo sentimento.

> *Che bell'onor s'acquista in far vendetta*

Con quanta forza l'applicazione di questa massima nel suo poema fa risaltare il carattere del tempo suo! Spaventato, ad ogni passo, da ciò che l'Inferno offre al suo sguardo, il sentimento della vendetta, come dovere, lo ferma nel suo cammino. I suoi occhi si fissano su di una ombra che pare sfuggirlo. Virgilio gli ricorda che debbon continuare il loro viaggio; e gli chiede il perchè dell'indugio. Dante risponde: «Se tu ne sapessi la ragione, mi permetteresti di rimanere ancora; poichè nella fossa, ove fissavo gli occhi, mi parve di scorgere un mio consanguineo». «Infatti», aggiunge Virgilio, «vidi che ti accennava col dito, un volto minaccioso e altero» «Oh, maestro,» esclama Dante «egli fu ucciso da un nemico e la sua morte non è stata ancora vendicata da coloro che subiron l'offesa; per questo egli ebbe a sdegno di parlare con me!» (Inferno, canto 29).

UGO FOSCOLO. - (dalla *Edinburgh Review* - febbraio-settembre 1818).

(1) Vedi l'orazione funebre di Sperone Speroni sul Bembo.

(2) BAYLE - Art. Dante.

(3) VASARI, VI, 245.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE — EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 — TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 2 - 16 Febbraio 1928

Bisogna che noi creiamo ogni giorno una conquista nuova e, poichè conquistare non è che allargare i propri limiti, bisogna che noi arriviamo a comprendere sempre più l'immanenza dello spirito, a vedere in ogni fatto, in ogni conseguenza una parte della nostra anima stessa.

Con questa passione profonda — che non diventa abitudine, e neppure azione inconsulta, ma normalità intensa, conquista progressiva e non intermittente o frammentaria — non si concilia la freddezza e la indifferenza che pervade ed irrigidisce la vita d'oggi. Malattia che consuma ed uccide, bassezza per cui i nervi si rompono all'atto stesso della loro funzione. Tutta la vita moderna è estenuata da questa spaventosa anemia. Ma noi ci ribelliamo. Riportiamo a questo punto la distinzione fra moralità e immoralità. Non può essere morale chi è indifferente. L'onestà consiste nell'avere idee, e crederci e farne centro e scopo di se stesso. L'apatia è negazione di umanità, abbassamento di se stessi, assenza di idealità. Può essere in molti affettazione di superiorità e pretesa di originalità, ma a tutta la massa di assenti c'è da preferire gli intolleranti, gli uomini feroci di parte, pervasi di odio che non cessa. Questi prendono posizione, non fuggono la lotta. Ed è più umana la malvagità che la vigliaccheria.

Nell'immensità del mondo dello spirito non possiamo predicare l'astensione per nessuna forma. Ogni modo di attività è legittimo se è umano. Onesto è riconoscere una deficienza del proprio pensiero, ma non si può disprezzare ciò che ci manca. Tale è il rigido senso di responsabilità che ci dà la nostra fede.

PIERO GOBETTI.

da *Energie Nove*, 5 maggio 1919.

Tradimento degli scrittori

Abbiamo ritrovato nella «*Trahison des clercs*» il Julien Benda intellettualista e critico mordace dello studio sul *Bergsonisme* e delle *Lettres à Mélisande pour son éducation philosophique*: ma in pari tempo la chiara coscienza di un problema che è anche nostro, il problema della moralità della letteratura.

La tesi del Benda è semplice e persuasiva; il suo aspetto paradossale altro non fa che renderla più brillante. Egli stesso l'ha caratterizzata in una rapida promessa, dove ricorda come «Tolstoï conte qu'étant officier et voyant, lors d'une marche, un de ses collègues frapper un homme qui s'écartait du rang, il lui dit: «N'êtes vous pas honteux de traiter ainsi un de vos semblables? Vous n'avez donc pas lu l'Évangile?» A quoi l'autre répondit: «Vous n'avez donc pas lu le règlements militaires?» Cette réponse est celle que s'attirera toujours le spirituel qui veut régir le temporel. Elle me parait fort sage. Ceux qui conduisent les hommes à la conquête des choses n'ont que faire de la justice et de la charité. Toutefois il me semble important qu'il existe des hommes, même si on les bafoue, qui convient leurs semblables à d'autre religions qu'à celle du temporel. Or, ceux qui avaient la charge de ce rôle et que j'appelle les clercs, non seulement ne le tiennent pas mais tiennent le rôle contraire. La plupart des moralistes écoutés en Europe depuis cinquante ans, singulièrement les gens de lettres en France, invitent les hommes à se moquer de l'Évangile et à lire les règlements militaires».

* * *

Si tratta dunque, in sostanza, di questo: che c'è oggi un mutamento fondamentale nell'ufficio esercitato dagli uomini di penna verso la Società e il mondo della pratica; e questo mutamento ha carattere di tradimento. Ma tradimento di qual fede? Ecco: un tempo, secondo una tradizione che solo l'età moderna ha cominciato a intaccare, ma che il nostro secolo vede veramente scossa o disfatta, lo scrittore (e in genere il «chierico», comune denominazione di chi mira non a fini pratici, ma alla teoria e all'arte) era sempre uomo che si staccava dal mondo per una elaborazione o contemplazione disinteressata del vero, del bello, del bene, o che affermava la propria intellettualità prima di tutto con l'indipendenza dalle passioni umane e dalle circostanze storiche e dalle opinioni volgari: suo scopo precipuo era di universalizzare e di idealizzare la vita, sua massima forza era la preveggente utopia. Formavano gli scrittori un'aristocrazia spregiudicata e altera, che andava contro corrente con tutta fermezza, sicura che l'idea oggi derisa e non intesa dai più sarebbe stata domani dominatrice della storia: sopraelevandosi alla mentalità mediocre dei molti, i pochi traevano dalla profondità del loro sguardo l'autorità per correggere e reagire. Non solo: ma avevano il compito di far sentire alle masse, con la presenza di una spiritualità superiore, la vanità e la contingenza delle loro tumultuarie passioni o dei loro unilaterali interessi: l'uomo pratico sprezzava il filosofo, ma riconosceva che la pratica come egli si ostinava ad intenderla non sarebbe mai diventata filosofia: o il filosofo riusciva a ottenere dall'uomo pratico almeno questa confessione di particolarità e di limitatezza delle sue vedute, cioè la strada aperta alla critica.

Invece, siamo ora di fronte a una situazione affatto contraria a questo glorioso passato e a questo dover essere della cultura. Gli scrittori sono cessati a poco a poco di essere aristocrazia rivoluzionaria o reazionaria, per trasformarsi in ossequenti interpreti della collettività; anzichè perseguire arditamente la critica dei movimenti sociali, si sono posti alla testa di essi, con la sola preoccupazione di esprimerne e teorizzarne gli interessi, di raffinarne e acuirne le aspirazioni confuse e grezze. La loro indipendenza dalla vita pratica è svanita, per dar luogo a una soggezione quasi servile. Il Benda, posto così (ma non forse così distintamente) il problema, ne vede la principale cagione nello sviluppo nuovo che ha preso da un secolo a questa parte la «massa», livellando o annientando gli individui. Le passioni collettive, che costituiscono l'intima vita della storia, sono diventate universali, coerenti, omogenee; si sono rese più semplici e precise, continue e unitarie; e hanno acquistato una preponderanza assoluta sulle passioni individuali. Esempi tipici il sionismo, la coscienza di classe non solo del proletariato ma e più ancora della borghesia, il nazionalismo e il patriottismo, l'antisemitismo, il reazionarismo, l'autoritarismo antidemocratico. Queste passioni sono le nuove religioni della società contemporanea, e la loro possanza supera di gran lunga quella che oggi rimane nei paesi civili alle vecchie religioni positive. Implicano e favoriscono un'estrema suscettibilità, un senso dell'onore particolarmente geloso e sospettoso, un fanatismo tanto più diffuso quanto più umano, se pure tanto meno profondo quanto meno eroico. Due sono i caratteri fondamentali di queste grandi passioni-religioni: l'interesse temporale e l'orgoglio del gruppo che per esse si oppone agli altri gruppi e se ne distingue. Nè questi caratteri rappresentano altra cosa che le leggi naturali dell'attività utilitaria, in cui si risolvono tutte le passioni: la quale implica il possesso di qualche cosa (o il desiderio di un possesso) e l'egoismo dell'individuo o gruppo verso gli altri individui o gruppi. Solo che qui tal possesso (la patria, le tradizioni, la razza: o anche solo il potere) e tale egoismo diventano sacri; la passione si acquisisce una sostanzialità superindividuale; e l'interesse egoistico si trasfigura in devozione al sacrificio.

Possiamo accogliere questa analisi delle grandi passioni collettive del nostro tempo (essa è per altro assai meno originale che non la tesi principe del Benda, e per noi è tutt'altro che nuova): ma non possiamo credere che con ciò sia data la base storica sufficiente per comprendere l'inversione morale della cultura. Le passioni collettive hanno sempre dominato la storia delle civiltà umane: se oggi si presentano in nuove forme (passioni di classe, passioni nazionali), o meglio se oggi certe forme di esse hanno compiuto quei progressi e conquistata quella preponderanza che si è vista, non vuol dire che in altre epoche della civiltà non si imponessero nella vita sociale altre forme di passione collettiva, ugualmente generali, organiche, assorbenti: quali furono, appunto, tutte le grandi religioni a cui oggi si sostituisce la coscienza di classe e il sentimento nazionale. Anche le religioni sono vissute, nelle folle, come incarnazione di attività e tendenze utilitarie, di interesse unilaterale e di orgoglio particolaristico: anche le religioni hanno consacrato e ipostatizzato in una realtà trascendente l'esperienza individuale, hanno fuso le energie dei singoli in una coscienza collettiva. L'obbiezione possibile, che almeno la religione portava gli uomini verso una mèta spirituale e soprasensibile, mentre il nazionalismo li vincola ognora più alla realtà terrena, non regge, perchè di fatto l'«altro mondo» delle religioni (si intende che parliamo delle religioni costituite e nel loro aspetto sociale) non è se non un prolungamento di questo mondo, una soddisfazione dei suoi interessi o una soluzione dei suoi problemi. D'altra parte il Benda stesso ha posto accuratamente in luce i caratteri religiosi e «realistici» delle passioni politiche. E poi, se proprio si vuole insistere sopra le differenze tra religione e nazionalismo, non vi è un altro riscontro antichissimo a quest'ultimo nel sentimento di razza, altrettanto appassionato e violento, intransigente e orgoglioso, promotore di odii e di conflitti. La realtà è che sempre, in ogni momento, gli uomini sono conglobati da grandi passioni che determinano e dirigono le loro unità storiche: si tratti della razza o della religione, o della classe sociale e della patria, la situazione generale e normale è sempre la stessa. Il mutamento è dato solo dal fatto che una passione prima sporadica, occasionale o subordinata alle altre si allarga e si fa strada fino al primo posto, rovesciando la Gerarchia dei valori sociali ma non modificandone la sostanza.

Comunque sia, è certo che l'atteggiamento dei *clercs* è mutato, da un secolo a questa parte. Prima essi avevano come punto d'appoggio unico e autonomo la teoria, la critica, il pensiero per cui la loro individualità si differenziava dal grigiore confuso e dalla propulsione violenta della massa; andavano così contro, liberamente, ai più radicati idoli della coscienza collettiva, e si assumevano coraggiosamente le funzioni di demolitori e di flagellatori dei monstra incombenti sull'umanità. A parte le eccezioni non trascurabili ma nemmeno essenziali, non si vuol dire con ciò che la gente di lettere fosse di necessità o d'abitudine innamorata dell'impopolarità: ma che anche quando per avventura si trovava d'accordo con la moltitudine, si trattava di una semplice coincidenza tra la raffinata opera del pensiero e l'impulsivo progresso della passione. Il pensiero cercava costantemente di precorrere, correggere, limitare le passioni; costituiva un mondo diverso e, per vero, un potere spirituale distinto e opposto al temporale. Nacque così la vantata e non illusoria signoria della penna sopra la spada, e gli scrittori salirono in fama di onnipotenti, la cultura acquistò il privilegio della purezza e dell'idealità. In particolare poi verso le passioni poltiche, ancora in sul nascere, gli scrittori manifestavano un sapiente dispregio, proclamando che per nessun tesoro al mondo avrebbero abbandonato alle oscure incertezze delle umane pasioni la propria sacrosanta libertà. I loro giudizi e le loro azioni erano inspirati da una giustizia ideale, che liberamente coincideva o discordava con le tendenze collettive.

Per contro, a partire dal nazionalismo tedesco del 1813 anzi dalla sua proclamazione nei celebri *Discorsi* del Fichte, gli scrittori hanno ora fatto proprie le passioni politiche, sono diventati patrioti e xenofobi, e hanno introdotto le divisioni di nazionalità nell'arte e nella scienza, che sono per loro natura universali. Non solo: ma alle passioni politiche hanno dato il giovamento non trascurabile di convenienti sistemi dottrinari; «esaltano l'attaccamento al particolare, indeboliscono il sentimento dell'universale»; esaltano l'interesse per la pratica, indeboliscono l'amore dello spirituale». L'antica cultura, da Platone a Kant era universalistica e umanitaria, mirando a ciò che nell'uomo vi è di eterno e di essenziale; la cultura contemporanea invece si è data a perfezionare l'orgoglio particolaristico delle nazionalità (a cui neppure la Chiesa cattolica osa più resistere), e persino della classe, Barrès è in sostanza sullo stesso piano di Sorel. La morale si trasferisce su fondamenti unilaterali e utilitari, e vi fortifica con il dispregio; l'empirismo, il pragmatismo, il bergsonismo, lo storicismo trascinano l'assoluto nella polvere del tempo e della contingenza, confermando il laico nella sua ferma fede «que le réel est seul considérable». E nessun Bonifacio è più in grado di lanciare una nuova *Clericis laicos*: i chierici si affaticano anzi per accontentare i laici con nuove concessioni. Così hanno santificato lo Stato forte e autoritario, rinnegando la loro tradizionale battaglia per lo Stato giusto; hanno sottomesso la toga alla spada; hanno consacrato con la predicazione e la moralizzazione il realismo politico. La Chiesa ha approvato la guerra; e Sorel ha approvato i giudici che condannarono Socrate. Si sono giustificati, propugnati, esaltati i valori economici, il sentimento dell'onore, il coraggio o la durezza, la volontà di potenza, gli atleti e i plutocrati. Si sono sistematicamente umiliati i valori conoscitivi di fronte ai valori pratici. La «trahison des clercs» è così compiuta.

Mi pare evidente che il paradosso del Benda, pure svolgendosi con logica coerenza, non stringe tra le sue maglie il nodo della questione. Se le cose fossero semplicemente così come egli le presenta, avremmo diritto a parlare di un vero e proprio tradimento? Poichè se la questione non riguarda, almeno in primo luogo, l'attività poetica e teorica degli scrittori, ma le loro relazioni critiche e pratiche col mondo della pratica, non si vede come differisca l'odierno comportamento di tali relazioni verso le passioni dominanti da quello che fu, per la grande maggioranza dei *clercs*, in tutti i tempi. Sono mutate le passioni dominanti: ma gli «scrittori» del Rinascimento, del Medio Evo e dell'antichità classica, che mostrano così piena e spregiudicata libertà per i sentimenti di classe e di nazione, aderivano però alla religione o alla coscienza di razza o certe idee corali dell'epoca o del paese loro nello stesso modo che oggi i loro confratelli al classismo o al nazionalismo. Lo spregiudicatissimo Socrate era tuttavia un «elleno» dispregiatore dei barbari e un odiatore di tiranni; e Gesù non volle morire per la redenzione degli umili e degli oppressi, anzi per la redenzione dell'umanità intera, cioè per una passione? La realtà storica sembra pertanto essere stata prevalentemente questa, per gli antichi come per i moderni: adesione più o meno condizionata alla passione dominante, critica delle passioni secondarie e non dominanti. Ci sono, è vero, gli eterodossi: da Democrito, Epicuro e Pirrone a Bruno e Montaigne, Voltaire e Rousseau. Ma essi in genere si ergono contro una vecchia passione per una nuova passione che presentano e profetizzano, e rispetto alla quale sono già aderenti o mancipi. Ci sono gli scettici: ma per quanta sia la loro importanza, vorremo ridurre la storia della cultura alla storia dello scetticismo? Dice per altro il Benda, quasi a salvarsi da questi impicci, che la passione dominante a cui gli scrittori aderiscono finisce per viziare profondamente la poesia e la teoria. Errore di un intellettualista convinto, di un voltairiano perfetto: poichè se la poesia è veramente poesia, e la teoria è veramente teoria, esse vincono e dominano qualunque passione idealizzandola e obbiettivandola; e se a ciò non riescono, o la passione resta passione anche nel verso o nell'argomentazione, vuol dire che non siamo davanti ai veri *clercs*, ma ad uomini che si servono della penna per dare sfogo o incitamento alle passioni: il che evidentemente non si può proibire.

Il nodo del problema è un altro, che il Benda talora intravvede, ma sempre si lascia sfuggire. Il nodo sta nella libertà morale con cui lo scrittore, qualunque sia il genere dei suoi rapporti spirituali con il tempo suo, pone a sè stesso la responsabilità di prendere posizione nel mondo della pratica e conserva ed esercita con grande scrupolo la sua capacità di distinguere i valori dai fatti, l'universale dal particolare, la poesia e la filosofia dall'azione. Il che si traduce effettivamente nella possibilità di reagire al volgo, di criticare le tendenze della moltitudine, di correggere o di ribellarsi: ma non implica necessariamente che si debba «andar contro corrente». Di necessità è richiesta, invece, quell'indipendenza di giudizio che solo può dare il pensiero, e in cui si sviluppa la libertà spirituale. Ora è certo che questa indipendenza e questa libertà oggi tendono a svanire, e che il «chierico» muta troppo sovente atteggiamento e opinioni *per* il mutare del vento politico da una passione all'altra. Qui sta il tradimento, nell'aver mancato e nel mancare degli scrittori ai loro doveri verso sè stessi. I quali doveri si rispettano tanto tanto nel-

l'essere contrari quanto nell'essere favorevoli alle tendenze preponderanti nella vita, purchè si stia pro o contro per ragioni proprie e d'indole spirituale, in seguito a una libera e responsabile decisione. Se il critico francese avesse raggiunto una posizione di tal genere, la sua polemica sarebbe riuscita, io credo, più profonda e più tagliente.

Questa insufficienza del Benda rispetto al suo problema appare ancora più netta quando egli si volge a studiare le cause del fenomeno da lui studiato. Prima, se non primissima, causa è che il mondo moderno ha fatto dello scrittore un cittadino, sottoposto a tutto il complesso dei doveri sociali, e lo ha costretto alla lotta per la vita. Ne viene, di conseguenza, un naturale e abbastanza sincero attaccamento dell'uomo di lettere per la sua nazione e per la sua classe, cioè per le loro passioni. In secondo luogo possono molto nella determinazione del suo modo di vedere e di agire l'ambizione di avere anche lui un posto nel mondo e un'azione politica, la necessità di accordarsi con i gusti e le esigenze della collettività (o meglio delle classi dominatrici) per agevolare o rendere più rapida la propria ascesa verso la gloria, infine la formazione di una borghesia dei letterati o, se si vuole, l'assimilazione dei letterati da parte della borghesia. Ragioni di natura più intrinseca sarebbero la crescente propensione degli scrittori verso un caratteristico *romanticismo* consistente nella preferenza per ciò che può far colpo, effetto, impressione sulla massa dei lettori; il diminuito amore e interesse per la cultura classica, grande educatrice dell'intelligenza critica e di un sano senso della misura; da ultimo, il sostituirsi dell'amore per le sensazioni nuove e del culto estetizzante della sensibilità allo spirito critico e al culto dell'intelletto. Fatti, senza dubbio, che corrispondono a una realtà storica effettiva (se pure per alcuno di essi si potrebbero fare evidenti riserve); ma nessuno dei quali, dato appunto il loro carattere «storico» e cioè, in un certo senso, ineluttabile, può dare una spiegazione di quello che è invece un problema tutto morale e di libera responsabilità.

Quel che più è curioso, il Benda non conclude con una definitiva protesta contro la china pericolosa che così ha preso il mondo intellettuale, e con un richiamo vigoroso di questo mondo ai suoi maggiori doveri: bensì con una visione apocalittica delle magnifiche e progressive sorti di un'umanità intensamente organizzata e potenziata dalle sue grandi passioni, che la porteranno a compiere fatti così straordinari da rendere trascurabile il valore del sacrificio di Socrate e di Gesù. Non si riesce a capire come una conclusione di questo genere possa accordarsi con la tesi della «trahison des clercs». O forse essa contiene una nascosta ironia che non riusciamo a penetrare. Noi, più pessimisti, riteniamo sempre più grave il pericolo che minaccia nel secolo nostro la vita stessa dell'intelligenza e della critica: ma poichè anche pensiamo che il pericolo non interessi soltanto le sorti degli scrittori, ricaviamo dal nostro pessimismo un più valido richiamo alle leggi e ai doveri della cultura.

SANTINO CARAMELLA.

Neoclassicismo romantico

VINCENZO GERACE. - *La tradizione e la moderna barbarie.* - Prose critiche e filosofiche. - Foligno, Campitelli, 1927

I segni d'una polemica anticrociana, tanto più acre e testarda quanto meno ricca d'argomenti solidi e decisivi, si fan di giorno in giorno più frequenti. E come non è possibile vedere in essi il principio, anzi neppure il presagio, di un rinnovamento e progresso delle dottrine estetiche, così anche d'altra parte sarebbe errato giudicarli solo come il risultato d'una insofferenza più o men diffusa verso certi modi di critica teorizzante e sommaria, la quale, pur essendo piuttosto de' discepoli che del Maestro, si suol chiamare così all'ingrosso crociana. Questa reazione contro i dottrinari inesperti degli uomini di gusto sensibile e raffinato, c'è anche, o almeno c'è stata, in altri tempi: ai tempi di Serra, per esempio. Ma non è essa soltanto oggi, anzi non è essa quasi per nulla, ad inspirare i fervori polemici, le improvvisate ideologie, i programmi risonanti d'un fragile e caduco clangore.

Più spesso è facile riconoscere in queste avvisaglie qualcose di già superato e di vecchio, richiamato ad effimera vita dall'ardore confusionario dei dilettanti. Vero è che molti, nonchè procedere innanzi e porre nuovi e più alti problemi, non son riusciti ancora ad impossessarsi in modo pieno e definitivo neppur di quelli posti già e risolti dal Croce.

O ne hanno accolto soltanto in parte i principii, accanto ad altri più vecchi e contrastanti, e non hanno potuto mai più ristabilire un equilibrio qualsiasi nella loro mente sconvolta. Ovvero, come è il caso dei più, son rimasti tuttora alla prima *Estetica*, incapaci di tener dietro al pensiero attivo e progrediente del Maestro, o hanno inteso quasi semplici sviluppi o corollari d'un sistema già compiuto in sè ed immutabile quei *Nuovi saggi estetici*, nei quali in realtà quel sistema vien superato e forse in qualche modo negato (se non altro nella sua astrattezza appunto sistematica) e nuove vie sono aperte all'indagine speculativa.

Accade così talora che, per un malinteso amore del nuovo e una ben naturale insofferenza d'un insegnamento alto e difficile e severo, si accolgano con segni di giubilo certe diatribe anticrociane, nelle quali la persona accorta non fatica a discernere i cadaveri spolpati di vecchi sistemi, rivestiti e camuffati secondo l'ultimo figurino della moda. E si pensi, per fare un esempio, al chiasso festoso, onde fu salutata al suo apparire da' nostri letterati una smilza e timida prefazioncella dell'Ojetti, nella quale alcuni credettero di veder senz'altro gli albori d'un'età nuova e, chissà, più facile.

Così anche oggi, da parte di certi valentuomini del nostro mondo letterario, s'è fatta a queste prose critiche e filosofiche del Gerace una accoglienza festante, troppo superiore ai meriti di esse. I quali però non vogliam dire già che manchino del tutto.

E' certo per esempio che il Gerace non è mosso a queste discussioni da uno spirito di vanità o dal bisogno di difondere una cultura già fatta o comunque superficiale. Chè anzi non è difficile sentir nelle sue pagine gli echi d'un tormento lungo e laborioso. E persino quel calore rozzo e scortese ch'egli porta in queste dispute teoriche, di solito così caute e gentili, in apparenza almeno, ci pare un buon segno della sua innocenza ed ingenuità.

Occorre riconoscere inoltre che il Gerace ha sentito intensamente i problemi che più gli stanno a cuore, che son poi quelli, davvero fondamentali ed attualissimi, dei rapporti intercedenti fra l'arte in quanto forma pura e il contenuto intellettuale e morale che riceve da essa la sua espressione, fra la poesia e la cultura del poeta, fra l'estetica e l'etica, e inoltre, in un secondo tempo, della possibilità di rispettare e riassorbire, sia pure in forma nuova e moderna, i vecchi e sempre rinascenti schemi della poetica classica: imitazione, retorica, problema della lingua, stile. A questo proposito anzi il Gerace ha scritto pagine intelligenti ed argute, che attestano, oltrechè una lettura attenta e proficua del Croce, anche l'alta coscienza ch'egli possiede dell'arte sua. E là dove egli insiste su «quella indefinibile, ma realissima cosa, che è la serena e luminosa consapevolezza o sorveglianza che lo spirito ha de' suoi fini e de' suoi moti, pur durante l'oscuro e travaglioso processo creativo dell'arte», oppure dove indica perspicuamente i limiti entro i quali può anche oggi accogliersi o riuscire utilissima l'imitazione dei classici, ovvero offre una definizione sia pure provvisoria e non filosofica del concetto di stile, o ancora difende l'onesta retorica degli antichi scrittori, o sottilmente discute, servendosi di ragioni per altro desunte tutte dal Croce, la teoria estetica del Tilgher fondata sul concetto dell'originalità: credo che ben pochi, oggi, vorranno rifiutargli il loro consenso.

E veramente fin qui, pur tra osservazioni acute e ragionate non senza eloquenza, non v'è proprio nulla di strano nè di nuovo. Il Gerace riecheggia quell'ansia, ancora un poco generica, verso un'arte classica di spiriti e di forme, che è oggi per dir così nel cuore di tutti.

Senonchè poi egli s'avventura per strade più difficili e malfide, e si sforza di presentare deduzioni filosofiche originali e profonde. Ma qui, su di un terreno che non è il suo, egli si muove alquanto a disagio: non diremo come l'uomo di villa tra gli splendori aurei ed incantati d'un ricco palazzo, ma — se più gli piace — come un gran signore inesperto tra gli strumenti misteriosi e fragili d'un gabinetto scientifico. Il suo cammino è pieno d'incertezze e d'errori, ch'è troppo facile, ed anche inutile, rilevare. Ogni studioso di cose filosofiche sa, per esempio, che il Croce non s'è mai sognato di descrivere il momento spirituale dell'arte come assoluta immediatezza o naturalità, chè altrimenti essa sarebbe stata per sè anteriore ed estranea alla vita dello spirito, della quale invece è aspetto primo ed eterno: e pertanto la paura messa innanzi dal Gerace che, «posta questa naturalità dell'arte, non c'è modo di giungere alla sua, altrettanto reale ed indubitabile, eticità», non ha ragion d'esistere, poggiando su di un falso intendimento della dottrina crociana. Allo stesso modo è affatto arbitrario incolpare Croce e la sua estetica delle vie seguite dall'arte e dalla poesia italiane contemporanee, e trovare nella teoria dell'intuizione l'origine del frammentarismo decadente e futurista: quando invece Croce ha sempre e con cautela fissato i limiti che l'ispirazione poetica incontra nella tradizione letteraria e linguistica, sia pure per superarli, ed ha quindi posto primo le basi d'ogni critica di quelle risonanze estreme del romanticismo italiano ed europeo. Nè Croce poi ha mai voluto mettere fra l'intelletto e l'arte quell'abisso orrendo ed incolmabile che il Gerace par credere. E non sarebbe difficile anzi dimostrare che quando il nostro autore s'atteggia a paladino dell'importanza dell'elemento cosciente e razionale nella poesia, egli non fa che riecheggiar inconsapevolmente gli insegnamenti più chiari ed espressi del maestro napoletano, per il quale l'arte è appunto razionalità. Queste ed altre cose semplici ed ovvie si potrebbero contrapporre alle violente e rudi argomentazioni del Gerace, volendo rimanere nel campo della pura filosofia. Cosicchè alla fine la «disperata tragedia» del poeta contemporaneo non resta dall'apparirci alquanto comica: perciò che essa è, se mai, tragedia di un individuo solo, il Gerace, e non si capisce bene come possa incorrere in errore così grave e grossolano chi ha saputo chiaramente indicarne il pericolo.

Ma non in questo punto di vista astrattamente filosofico vorremmo insistere, e neppur molto ci attrae la passione polemica del nostro autore, così pesante e scoperta. Piuttosto è nostra intenzione esaminare quest'opera come quello che essa è di fatto, vogliam dire un documento, fra i molti, dello spirito letterario dei nostri tempi. E a questo proposito vorremmo additare la profonda, se pur ascosa, contraddizione, che percorre viziandolo tutto queste pagine e che merita d'esser rilevata, in quanto essa non è del Gerace soltanto bensì di molti uomini e tendenze della nostra letteratura contemporanea.

Infatti a tutta prima il Gerace si mostra paladino della tradizione letteraria da restaurare, intesa come un insieme di valori puramente formali e retorici o addirittura linguistici e per questo lato ogni lettore non avrà difficoltà a riconnettere i propositi di lui a quelli di parecchi movimenti d'avanguardia e tutti noti. Propositi in parte giustissimi, quando di essi si faccia un uso tutto pratico, o anche polemico, contro i futuristi e crepuscolari e lirici puri, ma per altro verso affatto insufficienti nel campo teorico. Chè se poi, oltre ad un'esaltazione e difesa del Leopardi e ad un elogio eloquente della prosa aulica del nostro Cinquecento, quei principii neoclassici non giungono ad ispirare al Gerace se non questa sua nuova prosa, imitata sì, e con quanta fatica forse, da quella degli scrittori del maggior secolo, ma come appesantita, ahimè, da tante forme ridondanti prolisse gonfie ridevolmente solenni di stile pretto meridionale: allora, quei principii noi siam tentati di considerarli, non pure inutili, bensì addirittura deleteri.

Senonchè il Gerace, che ha come abbiam visto ambizioni filosofiche, non s'accontenta di siffatti propositi meramente esterni e pratici, e vuol fondare il suo classicismo su basi teoriche più salde. Ma, non avendo compreso la dottrina di Croce e credendo di poter vedere nell'*Estetica* di quello preparati e legittimati tutti i modi della moderna decadenza e odiando la definizione della poesia come pura forma, cerca la salvezza in un concetto, che anche a lui appare del resto incertissimo, in una specie di adeguazione cioè della forma non ad un contenuto qualsiasi, bensì ad uno determinato, che potremo definire, fra gli altri, più ricco, alto, profondo o come altrimenti si voglia. Siam ritornati insomma, in altre parole, ad un'assai vecchia confusione dell'arte con la scienza e la filosofia. E invero quando sentiamo il Gerace parlare in tono profetico di «quell'indistinto divino d'ogni facoltà, che è l'espressione dello spirito nella sua realtà più profonda» ci par di vedere d'ogni lato riaffacciarsi i nostri buoni padri romantici. E che cosa diremo poi leggendo, fra molte altre simili, frasi come la seguente: «E questa rivelazione dello Spirito a se stesso, come inscindibile Totalità e Unità, che cosa è se non l'atto dello stesso Pensiero che apprende sè come l'oggetto e a se stesso si rappresenta: se non la stessa Filosofia in quanto è, a un tempo e nell'identico atto, Poesia!».

Mio Dio! certe maniere urbane e sostenute, faticosamente apprese da' nostri classici, ci avevano a tutta prima impedito di riconoscere appieno il nostro personaggio, ma qui la mania caratteristica di certa gente meridionale, rivolta tutta alle ricerche metafisiche, o meglio a quel che di più vuoto e gonfio e retorico si incontra persino negli studi di filosofia, appare in piena luce, scoperta.

Chi vuol persuadersi di questa diagnosi, a proposito del Gerace, può andare a leggere le patetiche *confessioni d'un reazionario* ai principii della moderna filosofia poste in fine al volume, o anche, armandosi d'un certo coraggio, la *Storia ideale dell'Io con particolare riguardo alla natività e alla natura dell'arte.* Nella quale troverà un primo momento della tesi, e un secondo dell'antitesi, e poi naturalmente un terzo della sintesi, quindi una serie di riprove: psicologica, filologica, logica, etica; e infine, se Dio vuole, un epilogo: il tutto espresso in quel bello stile turgido nebuloso e solenne, caro a certi vecchi buoni hegeliani di scuola napoletana, cui tutti fanno tanto di cappello alla lontana, ma nessuno ha più il coraggio di leggere.

Fuor d'ogni scherzo, è ben certo che l'intellettualismo estetico hegeliano e romantico ritorna nei solenni paludamenti di questo difensore delle tradizioni classiche ed italiche. Questa semplice osservazione sarebbe bastata sola a demolire tutta l'impalcatura del novello fragile classicismo. E infatti una chiara consapevolezza ed un vero rispetto della tradizione letteraria non posson trovare il loro fondamento in siffatte sublimi confusioni delle diverse attività spirituali, bensì piuttosto in una chiara distinzione e definizione della poesia, o in una determinazione precisa dei rapporti fra la critica, le lettere e le arti. Il che è quanto dire che, pur lasciando impregiudicato il futuro, noi non sapremmo per ora trovare, ai nostri fermi propositi di classicismo, fondamento più nobile e saldo che non sia la dottrina e la pratica del Croce.

NATALINO SAPEGNO.

Ottimismo e autoincensamento

Gli scrittori del Baretti, *dunque, insieme a Benedetto Croce, agli scrittori di* Pietro, *a Giuseppe Sciortino, autore di «Esperienze antidannunziane», sarebbero, secondo Malaparte, i rappresentanti di un pericoloso pessimismo, singolarmente contrastante con l'ottimismo, che è nei migliori dell'età nostra e che li riempie di fiducia nell'opera propria passata e futura. Dobbiamo dunque alla* Difesa dell'ottimismo *opporre la nostra* Difesa del pessimismo. *L'una può essere così legittima come l'altra: poichè e pessimismo ed ottimismo possono egualmente essere sproni efficaci all'operare ed egualmente sottili insidiatori e consiglieri di inerzia; qualcuno soltanto potrebbe osservare che più pericoloso è forse per questo rispetto il paffuto e sorridente ottimismo, il quale sotto la sua placida e sana apparenza meglio nasconde il male che pure reca con sè. La scelta dell'uno o dell'altro come guida può dipendere soltanto dai temperamenti o dai gusti: forse chi fa professione di critico, come gli scrittori del* Baretti, *propenderà maggiormente verso un cauteloso pessimismo, e chi invece si professa creatore propenderà più facilmente verso il suo contrario.*

Ma non crediamo di dover portare la questione su quei termini, così solenni: il contrasto, se vi è, è riducibile a termini più modesti, a termini di costume, di educazione, o, se a Malaparte piace, di tradizione. Vi è infatti nei più dei letterati d'oggi una tale abitudine di autoincensamento, una tale soddisfazione per la grandezza letteraria della patria (che s'intende, è tutt'una cosa con la propria grandezza), che non resta a chi voglia serbare la propria indipendenza di giudizio se non opporre una naturale diffidenza. Quando gli autori di qualche pagina più o meno felice si abbandonarono a tanto rumoroso entusiasmo? Quando di una semi-idea, balenata un istante al loro cervello, la Controriforma ad esempio, o Strapaese o Stracittà, fecero un così clamoroso vessillo? Il Baretti *di fronte a un popolo di scrittori «pieno di tante fortune», così beatamente soddisfatto di sè, è costretto a chiedersi se tanta fretta nel lodare l'opera propria (poichè è evidente che quando questi scrittori parlano dell'Italia, pensano soprattutto a sè stessi) non venga dalla preoccupazione segreta, che di essa ben poco potranno dire gli uomini che verranno, se l'elogio così rumoroso del nostro tempo non miri a supplire quanto di esso non diranno le età avvenire. La stessa fiducia, insomma che tanto piace a Malaparte, così ostentata, ci fa inclinare, se vogliamo usare i suoi termini, più verso il pessimismo che verso l'ottimismo, nel giudizio che formiamo intorno all'odierna letteratura: e tale giudizio ci conferma, non tanto la scarsità di opere veramente belle e significative, quanto la serietà con cui sono accolti i più poveri e vacui movimenti di idee o di pseudo-idee, i più modesti esercizi di scrittori novizi. Gli stessi elogi rumorosi del tempo nostro ci inducono a riflettere su quanto ancora manca ai lettori e agli scrittori d'Italia, a constatare il troppo forte contrasto tra quelle grandi parole e la realtà letteraria di oggi: tra i più anziani, sopravvissuti al meglio dell'opera propria e i giovanissimi, che non possono dare se non buone speranze, quanti hanno dato qualcosa di veramente notevole nel campo dell'arte, della critica, della storia?*

Ma più ancora ci rende pensosi il fatto che questi elogi contrastano stranamente col tono degli scritti, che accompagnarono in altri tempi le più grandi fioriture delle lettere italiane: non tanto nei più recenti anni trascorsi, di cui parla Malaparte, quanto in tempi ben più remoti, fu proprio degli italiani il giudizio severo, fino quasi all'ingiustizia, di sè medesimi: nè forse gli italiani furono mai tanto grandi come quando giudicarono sè stessi e le cose loro con tono più vicino al pessimismo che all'ottimismo. Rilegga Malaparte la Frusta Letteraria, *il* Caffè, *il* Conciliatore, *e i giudizi non indulgenti sugli scrittori e sui lettori di quei tempi: rilegga l'*Orazione inaugurale *di Ugo Foscolo e le domande incalzanti sulle troppe deficienze della letteratura italiana. Eppure la età compresa entro le date di quei giornali fu una delle più grandi e certo la più europea della letteratura nostra; nè soltanto si videro nello spazio di pochi decenni capolavori insigni, ma una folla di scrittori minori, ma un interessamento per la letteratura e gli studi, certo non ostacolato, ma favorito dal «pessimismo» degli scrittori di quei giornali.*

Senonchè, il pessimismo e l'ottimismo, il Baretti *e Giuseppe Sciortino sono stati per Malaparte soltanto un pretesto per sfogare l'ardore suo combattivo, che da un pezzo cerca contro questo o quell'avversario uno sfogo senza mai poterlo trovare completo anche se, come è per il caso nostro, egli usa verso l'avversario, modi cortesi, di cui gli siamo grati. Ma il bravo Curzio, e i lettori se ne sono accorti, ha bisogno di un avversario e non riesce a trovarlo intorno a sè; e questa mancanza di avversari di cui soffre uno spirito pugnace come il suo non è forse un indizio delle condizioni non troppo felici delle lettere nostre?*

IL BARETTI.

Panorama della letteratura, dell'arte e della critica d'oggi

1. - La malattia del cerebralismo

Il carattere prevalente dell'arte di oggi è — come sempre nelle età povere di fantasia e ricche di pensiero — il cerebralismo. Pittori, scultori, poeti, romanzieri, più consci che nel passato delle esigenze dell'arte, attenti a ciò che si fa all'estero, pronti ad afferrare a volo ogni venticello che dia speranza di rinnovar l'aria, incerti tra il vecchio e il nuovo, discutono più che non lavorino e, anzichè dipingere o scolpire o far versi, fanno delle teorie, o meglio delle polemiche, coi colori, coi marmi, con i metri. Sopratutto, anzichè abbandonarsi liberamente alla naturale disposizione dell'animo, vanno cercando ciò che possa apparire nuovo ed originale, dimentichi che la vera originalità consiste nel raggiungimento della vera arte.

Questo concettualismo, unito alla smania del nuovo, è la caratteristica di tutti i periodi di decadenza. Trionfa nella letteratura alessandrina, si ritrova in quella romana del basso impero, torna fuori nel tardo Rinascimento, raggiunge tipiche manifestazioni nell'età barocca. Il segno di riconoscimento è il prevalere delle abilità formali sul contenuto: la veste sfarzosa che ricopre la miseria di un corpo in consunzione. Manca l'uomo, l'umanità. Tutto cervello e niente cuore. In questo senso, sarebbe giustificato pienamente un odierno ritorno dell'arte accademica; perchè è proprio lo spirito accademico, nel suo significato di superficiale abilità, quello che vorrebbe dominare oggi, con gran gioia dei barbassori.

La prosa arcicruschevole delle *cicalate letterarie*, in cui si compiacevano i contemporanei, e più i discendenti, del Berni e del Lasca, è tornata in onore. In quello stile è stata scritta recentemente la famosa lettera dannunziana al Coppedè; in quello stile è tutto il *Soliloquio sulla poesia* che precede le ultime liriche di Giovanni Papini; in quello stile — benchè più popolaresco — polemizzano in prosa o in versi Malaparte, Maccari e tutti i sedicenti «Strapaesani». Sull'imitazione dei berneschi del Cinquecento il Baldini ha creato, qualsiasi, la sua fama. E pazienza, quando quello stile è usato con nerbo, o almeno con garbo; ma il male è che, piano piano, tutto il gregge delle pecore comincia a belare in quel modo, con una uniformità straziante. E qualcuno, dentro certe prosette cachettiche e cincischiate, vorrebbe trovarci il tragico sillogizzare del Leopardi!... Lasciamo andare.

2. - Da Carducci al Dadaismo

Di questo cerebralissimo non è difficile trovare l'origine nella letteratura della generazione passata. Il Carducci, uomo tutto sangue e muscoli, d'idee semplici ma fortemente vissute, chiude il periodo del movimento artistico-umano di carattere nazionale; subito dopo di lui il Pascoli, il Fogazzaro e il D'Annunzio aprono la via alla decadenza, ponendo i germi della duplice malattia che esploderà nel primo quarto del nuovo secolo. Il Pascoli col suo concettismo che spesso gli offusca la freschezza dell'ispirazione; il Fogazzaro passando dalla serenità di un verismo manzonianamente saporito alle complicazioni d'un erotico misticismo; il D'Annunzio col retorico amore della bella forma, che ha del barocco non solo nello sfarzo coloristico, ma anche nel motivo sensuale e nell'evidente ambizione di suscitare nel lettore, secentescamente, la «maraviglia».

Il pacifismo neghittoso dei primi anni del secolo accelera il processo di decomposizione facendo svanire ogni entusiasmo e afflosciando gli animi in un'amara o ironica rinuncia ad ogni ideale. La generazione dei Corazzini e del Gozzano, benchè giovane d'anni, è vecchia nell'animo e non crede più a nulla. Sazi di tutto perchè esperti di tutto, assai più colti di quel che non vogliono far credere (ormai i letterati italiani hanno una esperienza addirittura europea), bamboleggiano o «analfabeteggiano» per scherzo, per ingannare l'attesa della fine; e non hanno neppure la forza di piangere liberamente, chè se le lacrime escono, le ribevono in fretta, come vergognosi. E' un dramma, ma così grigio e nascosto, e così presto seguito dalla rinuncia, che quasi non appare.

Più visibile e movimentata, invece, è la lotta che la saturazione culturale e la mancanza di fede suscitano nell'animo di alcuni superstiti della vecchia generazione (Pirandello e Panzini, ad esempio), che in giovinezza vissero nel meriggio carducciano, fratelli di poco minori del Pascoli e del D'Annunzio. Anche qui una grande scontentezza, anche qui il cervello che la lotta col cuore, la letteratura con la vita, e forte il contrasto che essi vedono tra la grandezza della realtà sognata e la meschinità del vero. Ma non ha luogo la rinuncia. Pirandello, giovandosi delle nuove conquiste filosofiche, ha finito col negare la realtà esterna, ed in certo modo ha composto il dissidio col dedicarsi allo studio di esso; quanto al Panzini, egli in fondo si compiacerà del contrasto tra sogno e realtà, tra letteratura e vita, tra senso e ragione, e farà di tutto per impedire che si componga.

In ogni modo, Panzini e Pirandello segnano il trapasso dell'arte umana al puro cerebralismo, e nei loro momenti migliori questo è soverchiato da quella; dopo di essi verrà (non importa se le date sembrano non corrispondere con esattezza a questa successione) la generazione degli scrittori decisamente cerebrali, nemici dichiarati dell'*humanitas*, che dall'esaltazione della pura logica giungono al «delirio logico» e al *dadaismo*.

3. - Tutti bravi *(a parole)*

Ognuno, oggi, sa benissimo che cosa l'arte sia e che cosa bisognerebbe fare; quasi tutti, anzi, affermano di averla già raggiunta, o di avere nel cassetto il capolavoro. Se non lo dicono loro, se lo fanno dire dagli amici, con un mutuo incensamento che è una meraviglia di organizzazione. A leggere le terze pagine, son tutti cuochi sopraffini, che han pronto il loro bravo pasticcio di lepre; ma è un pasticcio di lepre senza lepre, come abbiamo sentito dire benissimo da qualcuno. E se veramente avete questo capolavoro nel cassetto, tiratelo fuori una buona volta, e date qua, che lo soppesiamo onestamente! Discorrere, promettere, piroettare, è inutile: *hic Rhodus, hic salta!* Qualcuno di voi ha dimostrato di sapere scrivere una pagina, una mezza pagina, due pagine. Benissimo: ma non basta, per creare una fama. Qualcun altro sforna due volumi all'anno: ma è il solito vino, sempre più annacquato, e perciò scipito. Letteratura «a tipo commerciale, manipolata non per risolvere problemi artistici, ma per risolvere il problema economico; non il problema della fama, ma quello della... fame».

Chi scrive così è un critico notissimo e giustamente apprezzato; ma sebbene sia uno di quelli che hanno meno riguardi, ce lo scrive in una lettera privata e riservata. E tutti, più o meno, affermano questo; ma a quattr'occhi, fra amici, dove ognuno dice corna degli altri, dopo averne scritto mirabilia sui giornali. E chi, preoccupandosi sinceramente della situazione, non resiste all'impulso di additare il pericolo, si limita a parlare genericamente, per non urtare suscettibilità pericolose, come avveniva per la satira in certi tempi di servitù. Ma le lamentele saranno inutili, finchè non si avrà il coraggio di fare i nomi; il che, dopo un primo periodo di scombussolamento, sarà un bene per tutti, o almeno per i migliori.

Si ricordi a questo proposito la polemica sulla critica, messa su con sforzo dalla *Fiera letteraria*. Non diede quei risultati che avrebbe potuto, perchè tutti hanno con gran cura evitato di esemplificare: qualche nome, ma solo di quelli che si possono o si debbono lodare: e non troppi, per non far dispetto agli altri, agli esclusi... Con l'arguzia che lo distingue, Pietro Pancrazi ha rivelato benissimo, sulla stessa *Fiera letteraria*, questo fatto; e le sue parole dovrebbero far pensare: «I nomi no, non li dico... Tra quelli detti e quelli dimenticati, non vorrei svegliarmi stanotte coi vetri rotti!».

4. - Necessità di rinnovamento

Non per il gusto di infierire sui deboli noi insistiamo nel rilevare la decadenza. La rileviamo anzi, perchè siamo convinti che è già un segno di rigenerazione l'accorgersi d'essere caduti in basso, e perchè vediamo delinearsi un prossimo ritorno alla sanità spirituale nell'arte.

I giovani scrittori d'oggi dovrebbero anzi ringraziare Iddio d'averli fatti vivere in un momento come questo, in cui tutto fa sperare nella possibilità di un completo rinnovamento artistico. Per quanto la vecchia letteratura, che sta tirando più o meno allegramente le cuoia, si sforzi di apparire robusta, ricorrendo alle chiassose stranezze, essa dimostra ogni giorno, la propria incapacità di contrastare il passo ad una nuova arte, sana e rigogliosa, che dovrà sorgere in sua vece.

E' facile dimostrare come il ciclo delle generazioni artistiche appaia ormai chiuso, e come oggi gli animi siano preparati all'avvento di un'arte vera, cioè sgombra da ogni *fumisterie*, da ogni incrostazione cerebrale e pratica.

5. - La Letteratura

Gli ultimi trent'anni del secolo passato segnano il trionfo del verismo, giusta reazione alla bassa arte romantica, tutta sentimentalismo convenzionale, tutta falsa e stucchevole idealizzazione della vita. Un movimento così spontaneo e sincero, in accordo col fervore scientifico della sua età, aveva tutti i requisiti per produrre dei capolavori, e li produsse di fatti (basta pensare ai *Malavoglia* del Verga): ma anch'esso aveva in sè i germi della dissoluzione. Prima di tutto si prestava a far credere che l'arte sia una semplice riproduzione, una fotografia della realtà; ed in secondo luogo il verismo spinse l'ardore verso il reale ad una tale idolatria del solido, del tangibile, del positivo, da rendere inevitabile una reazione. In filosofia, contro il positivismo insorse nei primi anni del secolo il neo-idealismo, mettendo di nuovo in discussione tutte quelle che erano sembrate indistruttibili certezze; allo stesso modo, in letteratura, vi fu chi alla cieca fiducia nelle cose sostituì il dubbio sempre più profondo sul valore della realtà. Gli scrittori naturalisti dicevano: «E' così»; venne Pirandello, e disse con un sorriso: «Così è, se vi pare».

Il filosofismo letterario era favorito da una tendenza che si trovava già in molte opere veriste: la tendenza al ragionamento, alla discussione, alla tesi. Inaridito il sentimento, frenato il cuore, e si svilupperà per conseguenza il cervello: ed ecco i caratteri della nuova letteratura, prettamente cerebrale. Finchè il lavoro del cervello è accompagnato da un tormento interiore, com'è quello che vibra nelle novelle e nei drammi migliori del Pirandello, l'arte è salva; ma presso i seguaci degenererà in puro cerebralismo, cadendo nelle mille stranezze che l'intelligenza suggerisce facilmente.

Da questo lato, dunque, siamo in un vicolo cieco, e non c'è da fare altro che tornare indietro, se si vuol riacquistare la possibilità di andare oltre.

Ma la nostra letteratura non si muove tutta su queste linee; c'è senza dubbio un altro e ben diverso «filone artistico», tanto nel teatro quanto nella produzione narrativa (purtroppo, quella poetica da qualche tempo non ha importanza); anche questo, però, conduce allo stessissimo risultato: al bisogno di ritrovare l'equilibrio tra cuore e cervello, di rinfrescare le fonti inaridite del sentimento.

Basta volgere un'occhiata ai nostri scrittori dei passati venticinque anni, per accorgersi che, tra essi, alcuni proseguono le tradizioni romantiche e veriste, restando così senza alcuna efficacia nel movimento culturale, ed altri si mettono nella strada aperta dal D'Annunzio. Strada pingue e soleggiata, il cui eccesso di colori ed i cui atteggiamenti ultra raffinati trovano giustificazione nel bisogno di reagire alla bruta concezione verista della vita, creando con l'immaginazione una esistenza, più alta — da quella del superuomo; ma il dannunzianesimo fu causa certamente del morbo che ha colpito gran parte della letteratura e delle arti figurative del nuovo secolo: l'estetismo. Il quale ha assunto via via intonazioni di vario genere, dandoci la poesia decadente, la letteratura erotica e la recentissima letteratura misticheggiante; ma sotto le varie vesti non è difficile scoprire il peccato d'origine, tanto più che quei tre atteggiamenti si ritrovano precisamente nello stesso D'Annunzio. Molte delle opere di questi vent'anni, anche le più celebrate, sono un miscuglio di sterilità creativa: perchè l'arte vera non nasce che dai sentimenti vivi nel profondo della coscienza. E come possono sussistere contemporaneamente l'individualismo egocentrico del superuomo e la dedizione francescana, il razionalismo esasperato ed il fervore mistico, la sensualità e la purezza della fede! La conciliazione sarà apparente e superficiale: non impegna la coscienza; e perciò neanche la fantasia creatrice.

6. - Il Teatro

E' certo che il teatro cerebrale, il teatro del «problema centrale», è finito; il pubblico ne è saturo, e la reazione è imminente, anzi è addirittura iniziata. Il salto di Rosso di San Secondo da «Una cosa di carne» a «Tra vestiti che ballano», è significativo.

Noi ci spieghiamo perfettamente il trionfo di un teatro che in un certo senso rappresentava la distruzione del dramma romantico-verista, convenzionale nei sentimenti e di maniera nella tecnica, e la distruzione del quieto vivere borghese. Opere come «La maschera e il volto» e «Pensaci Giacomino» e «Il piacere dell'onestà», venute al pubblico dopo la scossa spirituale della grande guerra, avevano tutti i diritti di essere, e tutti i requisiti per suscitare il più lieto grido di liberazione, poichè davano il segnale della rivolta contro una morale ipocrita e contro un'arte teatrale ormai inerte e fossilizzata.

Ma in ogni verità c'è il germe dell'errore e della dissoluzione. «La maschera e il volto», era, in fondo, una «trovata», si reggeva cioè soprattutto in grazia d'una situazione felicissimamente inventata, ma quasi impossibile da rinnovare. Neppure il Chiarelli, per quanto ci si sia sforzato, è riuscito ad immaginare altre situazioni altrettanto felici: donde l'inferiorità delle sue commedie successive, alcune delle quali, d'altronde, non cedono a quella per la vivacità tecnica e per l'acume intellettuale. Quanto a Pirandello, egli ha prodotto le sue opere migliori quando ha fissato in linee d'arte certi personaggi posseduti da una loro idea fissa, preoccupati sino alla follia dalla soluzione di un loro problema; in seguito egli ha preso maggior interesse alla mania che non al personaggio, si è fissato anche lui in quel problema, dandogli un'importanza sempre maggiore, sino a fare dei drammi che sono tutti problema. Così è passato dal campo dell'arte a quello del raziocinio: e appena il pubblico si sarà stancato di meditare con lui, le sue opere di questo genere cadranno nell'oblio, perchè ciò che si salva nell'ammirazione dei più è soltanto l'arte: resta l'inno del poeta, non il filosofema del pensatore.

Oggi — è inutile negarlo — si sente la stanchezza di questo teatro, che a furia di combattere la convenzionalità dei sentimenti umani è andato al di là di essi, e per vedere più chiaro nella vita si è allontanato dalla vita, fino a concepire gli uomini come fantocci e burattini. Non si può continuare indefinitamente ad interessarsi alle marionette: esse fanno ridere una volta, due, tre, ma poi annoiano e lasciano nell'animo l'insoddisfazione ed il gelo. La ragione dell'abile successo di tante commedie di oggi, che il pubblico applaude ma che non torna a sentire, è forse questa; che manca in esse la umanità, manca l'uomo vero, con le sue passioni reali, coi suoi odii e coi suoi amori.

Il teatro romantico e quello naturalistico avevano certo travisato queste passioni: il primo con una eccessiva idealizzazione della vita, con un sentimentalismo sdolcinato; il secondo aridamente e spesso crudelmente compiacendosi — per reazione — delle brutture della vita. Occorreva opporsi al loro manierismo, ma non distruggere anche ciò che indubbiamente quel teatro aveva di genuino: l'interessamento per la umanità. Disperdendo questo interessamento, si è caduti in una nuova meccanizzazione, si è passati da un eccesso ad un altro: dalla ipertrofia del cuore alla ipertrofia del cervello.

Il teatro che si appoggia sopra un rovesciamento dei valori, sopra una disumanizzazione della vita, è giunto oramai ad un estremo tale, che non può andar oltre, senza perdere ogni contatto con l'arte e senza provocare una sempre maggiore avversione del pubblico agli spettacoli di prosa. Può tutt'al più volgersi allo scherzo, cercar di placare gli spettatori inducendoli al riso, come ha fatto recentemente il Veneziani con la sua «Serenata al vento». Ma anche qui il bel gioco deve durare poco: e non si potrebbero tollerare molte altre commedie in cui la comicità non nascesse dalla vita, ma fosse tutta esterna, partisse, cioè dall'uso di versetti strampalati, di rime puerili, tipo «Vispa Teresa». Quali possibilità si offrono ad un genere di teatro che svuota i personaggi di ogni serietà, d'ogni contenuto, occupandoli soltanto in un continuo sbeffeggiamento di se stessi? Noi possiamo riconoscere nel Veneziani, nel Bontempelli, nel Solari, nel Bonelli e in altri campioni del teatro parodistico e «alogico», (compreso, magari, Aniante), molta intelligenza e qualche volta del buon gusto; ma è certo che essi stanno allegramente componendo nella bara — al suono del jazz-band di Bragaglia — il cadavere del nostro teatro di prosa, le cui sorti fingono di prendere tanto a cuore. Bellissimo funerale: non gli manca neanche lo sfarzo dei drappi, secondo la nuova moda pawlowiana: ma è sempre un funerale. E sotto tanta abbondanza di stoffe, di colori, di luci, di suoni, quel povero morticino pare anche più misero e risecchito.

Rinnovare? Ma con gli scherzi, sia pure intelligentissimi, si chiude, non si comincia. Essi sono il termine ultimo d'una decadenza, oltre la quale occorre spezzare il cerchio e tornare da capo.

Basta pensare che quando Carlo Goldoni, iniziò la sua riforma, il teatro era proprio al punto in cui si ritrova ora. Con la sua crociata a favore della commedia di carattere, che fosse specchio della vita, che non guastasse la natura, il Goldoni voleva proprio combattere la commedia-cabaletta, la commedia divenuta — com'egli dice — «veramente ridicola» il cui dialogo era una degenerazione di quello del melodramma.

Apriamo «Il teatro comico»: atto primo, scena XI. Il poeta Lelio si è presentato al capocomico Orazio, per offrirgli una sua commedia, parte a soggetto, parte scritta.

ORAZIO - Sentiamo il dialogo..

LELIO - «Dialogo primo: uomo e donna».

Uomo: Tu sorda più del vento
non odi il mio lamento

Donna: Olà, vammi lontano,
insolente qual mosca e qual tafano.

Uomo: Idolo mio diletto
abbiate compassione.....

ORAZIO: Andateli a cantar sul colascione!

LELIO:

Donna: Quanto più mi amate,
tanto più mi seccate.

Uomo: Barbaro cuore ingrato!

ORAZIO: Anch'io, signor poeta, son seccato!

LELIO:

Donna: Va pure amante insano,
già tu mi preghi invano!

Uomo: Sentimi, o donna, o dea...

ORAZIO: - Oh, mi hai fatto venire la diarea!

LELIO:

Donna: Fuggi, vola, sparisci!

Uomo: Fermati o cruda arpia!

ORAZIO: Vado via! Vado via!

LELIO: *Uomo*: Non far di me strapazzo!

ORAZIO: Signor poeta mio, voi siete pazzo!

Di tal genere, se non tale appunto (direbbe il Manzoni) è il dialogo della «Serenata al Vento», recentissimo prodotto del nostro teatro di prosa..... Parole non ci appulcro.

7 - Le arti figurative.

Se poi ci rivolgiamo alle arti figurative, il resultato della nostra indagine è identico: anche qui il trionfo del cerebralismo e della falsità spirituale. Da parecchi anni si è costretti ad uscire da ogni nuova mostra di pittura e

scultura — e sì che ne son fiorite anche troppe perfino nei paeselli sperduti tra i monti! — con un penoso senso di aridità o di gelo, per la assenza di calore, di schiettezza, di umanità piena e vera, a cui si è sostituita la falsa ingenuità, la stramberia a freddo, la religiosità mentita: in una parola, la più completa *fumisterie*.

Non vogliamo dire però che sia tutta malafede. Si tratta, anzi di fenomeni naturali, conseguenze di condizioni che si ritrovano sempre nei periodi di eccessivo lavorio intellettuale come quello che attraversiamo, quando la sensibilità è soffocata ed inaridita dal raziocinio. E non è difficile scorgere, in mezzo al marasma, i segni d'un ritrovamento dei sani valori, o per lo meno l'anelito verso di esso.

In fondo, anche il bluff, che ormai tutte le persone di buon senso vedono chiaramente nelle opere dei futuristi o di certi altri furbacchioni ben noti, può essere stato utile, come quando si rimescolano alla rinfusa le carte per poi metterle di nuovo in ordine e dar principio ad un'altra partita: può aver servito a rifare una verginità nel gusto del pubblico e degli artisti. E' vero che quella gente non vuol decidersi a smetterla (è più comodo e più facile far della polemica coi colori che dei bei quadri!) e poichè ha dalla sua gli strumenti dell'opinione pubblica, riesce ancora a tener duro e a ritardare il ritorno alla saggezza; ma ormai la misura è colma, mi pare: ed è sintomatico il fatto che Soffici, con la sensibilità... sismologica che lo distingue, sta gridando che bisogna tornare ai valori tradizionali, al «cammino diritto», ecc. ecc.

Insomma, per quanto i Prampolini, i Depero, i Carrà, i Viani, i Funi, i Socrate, i De Chirico e compagni attengano apparentemente i primi posti, noi crediamo in coscienza di poterli scartare, chè ormai non rappresentano più nulla, e ci fanno l'effetto di quegli arcadi in ritardo, i quali continuavano tranquillamente a bamboleggiare mentre c'erano un Parini o un Alfieri. Non che oggi si trovino davvero i Parini e gli Alfieri; ma potrebbe darsi che il loro avvento non fosse lontano; porchè ormai gli occhi si sono aperti, e la sazietà di tutti i cerebralismi che ci infestano comincia ad essere generale.

Intanto è certo che se il disorientamento artistico è grande, esso, non dà l'impressione della morte, ma della vita. E' un rimescolio pieno di fervore, ricco di energie, di ricerche, di tentativi, di aspirazioni. Qualcosa ne verrà fuori. Pochissimi gli artisti che restano tranquilli nelle vecchie posizioni, o sono se mai i meno giovani, quasi tutti gli altri cercano di rinnovare le proprie espressioni, qualcuno anche la propria sensibilità. E ciò che sopratutto fa sperare bene è che in molti si nota il desiderio di uscire dal frammento, di superare lo studio, di concludere. I giovanissimi cominciano addirittura dal quadro.

Il torto dei vari tentativi di rinnovamento è quello di essere incerti e parziali, di svolgersi cioè in diverse direzioni o di considerare un solo elemento, che ora è la forma ed ora il contenuto, mentre occorre giungere alla sintesi dei due valori, il grande artista essendo sempre colui che sa esprimere in nuovi modi una sua nuova visione del mondo o della vita.

Per quel che riguarda la forma alcuni lo chiedono alla tavolozza il desiderato rinnovamento, andando alla caccia di accesi cromatismi, e di stranezze coloristiche; altri riprendono invece il culto del disegno che dal Delacroix in poi ha avuto così poca fortuna; ma i tentativi più numerosi si rivolgono naturalmente alla tecnica del dipingere. La levata di scudi contro l'impressionismo, il cui fallimento è stato proclamato da coloro stessi che l'avevano introdotto in Italia, ha spinto gli artisti alla ricerca di nuove vie. Si tratta sinora di tendenze assai diverse e non tutte ben chiare, ma che all'ingrosso si possono restringere a due: quella di un sintetismo squadrato, un po' cubista, di derivazione cézanniana, fors'anche fattoriana; o quella d'una pittura finitissima, miniata, a luce cruda, vitrea, irreale, e per così dire metafisica.

Unisce questi due gruppi — essendo, come abbiamo detto, la molla comune che li ha originati — il desiderio di liberarsi dall'impressionismo, il quale per far troppo conto della luce e dei colori ha finito col trascurare le masse e perdere la saldezza dei volumi. Ma l'impressionismo non vuol morire; e girando le sale delle maggiori esposizioni, italiane e straniere, si ha la sensazione che esso ritenga di non aver detto ancora le ultime parole, anzi di poterne dire sempre moltissime, riaccostandosi però alla tradizione e abbandonando le vuote girandole luministe.

In verità, una larga schiera di pittori — e non certo fra i meno noti e valenti, — senza abbandonare del tutto le vecchie maniere, cerca di comporle tra loro e conciliarle, conservando quel tanto di tecnica impressionista che può giovare alla immediatezza dell'espressione, e tornando a quel tanto di verismo, magari di accademia, che occorre perchè la visione non si sfaldi, anzi si componga in linee ed in masse ben solide. Bellissime cose produce questo *impressionismo disciplinato;* ma il suo valore è quasi solamente cromatico, poichè quanto ad ispirazioni esso non esce fuori da quelle che han fatto le spese dell'arte da trent'anni ad oggi. Dal lato d'un contenuto spirituale, tranne qualche vago sentimentalismo e qualche sovrapposizione letteraria, quale sentimento genuino affiora, se non la pura gioia del dipingere?

La nostra tortursta generazione rifugge ormai dagli edonismi estetici e sente il bisogno di un'arte animata da un'alta spiritualità, irrobustita da una chiara coscienza morale.

Ebbene: questa aspirazione superiore, almeno come semplici intenzione, non si può negare ad altre tendenze pittoriche, che oltre a rinnovare la tecnica tendono alla ricerca di nuovi contenuti, di nuove emozioni spirituali. Quanto di moda e di decisione a freddo, vi è in questi tentativi! Molto, senza dubbio. Si tratta per ora di atteggiamenti volontari o cerebrali. Fra tante opere non ce n'è forse una che sembri frutto di necessità artistica, espressione diretta ed ingenua d'un temperamento. Quella che manca è l'individualità. Si ha l'impressione che, trovata una cifra nuova, ci si buttino sopra allegramente, a cuor leggero! e c'è da dubitare che, invece dell'aspirazione verso il ritrovamento di reali valori intuitivi, domini in molti la pura e semplice smania del nuovo e dello stupefacente, caratteristica di tutti i periodi di decadenza.

La pittura sintetica sembra svolgere verso un arcaismo mistico, il *precisismo* verso una visione popolaresca ingenua, che giunge sino al tipo Doganiere: in generale si può dire che esse segnano un ritorno complessivo verso il primitivismo.

Ma per giungere ad un'arte che sia degna di quella dei primitivi, vibrante di un senso di religiosità in cui si annulla ogni interesse terreno, occorre una purezza d'animo ed una umiltà che l'epoca attuale è ben lungi dal possedere. Che il misticismo si possa creare con un atto di volontà, per semplice desiderio, sia pure sincero e giustificato, è un grosso equivoco ,comune oggi a tutte le forme d'arte, a cominciare dalla letteratura. Gran bisogno, è vero, ci sarebbe di fede; ma non basta proclamarla porchè sussista realmente. Innanzi tutto, bisogna che si cancellino dalla coscienza contemporanea altre forme dominanti, che alla religiosità si intrecciano e che sono intimamente antitetiche all'entusiasmo mistico: come l'egotismo, l'affarismo, l'aridità di sentimento, la sensualità. Finchè ciò non avvenga, finchè non sia distrutta questa scandalosa falsità spirituale, essa non potrà produrre se non la più completa falsità estetica: la posa sostituita alla schietta ispirazione, la letteratura in luogo dell'arte.

8. - Il poeta nuovo

Da qualunque parte ci si volga, il cerchio è chiuso, e tutti sentono, che bisogna spezzarlo L'attesa messianica del nuovo poeta si fa di giorno in giorno più esasperante.

Il poeta nuovo verrà quando sarà finita la confusione dei sentimenti, la esasperazione delle idee, quando la sanità spirituale avrà fugato lo snobismo, e si sarà ritrovata la saggezza. Da questo ravvedimento non dobbiamo essere lontani, perchè già grande è il fastidio dei vecchi idoli: e invece di tanta ricchezza sterile o vana, si sente il desiderio di un po' di semplicità, di un po' di freschezza, magari di ingenuità.

Ritorno all'Arcadia? Non crediamo che corra questo pericolo la nostra generazione, provata dalla guerra e dalle lotte politiche; essa ha imparato a prendere la vita sul serio e non si deciderà facilmente a bamboleggiare. Del resto, le esigenze per le quali, alla fine del Seicento, fu istituita la famosa Accademia erano giuste, sanissimi i propositi dei fondatori. E se il rimedio, lì per lì, fu peggiore del male, dopo qualche decennio sorse — e proprio dall'Arcadia — l'artista nuovo e vero che si attendeva: il Parini.

Bastò il «buon senso» del modesto abate perchè avesse inizio il Rinnovamento. Era la *pianta-uomo* — per dirla col De Sanctis — che rifioriva: quella pianta dai cui rami soltanto sboccia il fiore della poesia. Essa è oggi in assai tristi condizioni: tutta rame secche e foglie morte: ma qualche fresca gemma annuncia che sta per riverdire, che l'arte ritrova la pienezza della vita, riacquista il senso della schietta umanità. Basta col rovesciamento dei valori e con le situazioni capovolte: i personaggi marionette hanno fatto il loro tempo, non interessano più. Quello che interessa gli uomini, che sempre li interesserà, sono i loro simili, quali appaiono veramente, con le loro passioni reali, coi loro odii e coi loro amori.

Non desideriamo — si badi — un ritorno al verismo. Gli scrittori (e con essi, del resto, tutti gli artisti) tornino a guardare la vita, ma non per fare una semplice copia della realtà. Essi debbono darci la loro *visione*, cioè il modo con cui l'umanità appare ai loro occhi attenti; e darcela semplicemente: con immediatezza o con purità d'animo; l'arte non è che questo.

9. - La teoria vera

Tutte le teoriche sull'arte, sfrondate delle passioni pratiche, della contingenze storiche, e ridotte al loro nucleo estetico (se questo nucleo esiste, e non si tratta, invece, di costruzioni utilitarie, e camorristiche) coincidono fra loro. Coincidono infatti nella essenza teorica quelli che sono stati finora i tre movimenti artistici più vasti e più genuini: il *classicismo*, il *romanticismo* e il *verismo*.

Basta, per convincersene, osservare che i veri artisti, come un Manzoni e un Leopardi, furono e sono considerati classici e romantici nel tempo stesso, e che i seguaci dei vari movimenti hanno spesso fatto capo ad uguali maestri dell'antichità: Shakespeare era ammirato «dall'audace scuola boreale» quanto dai veristi; Omero è il creatore indiscusso, il nume tutelare, nella cui aderazione si trovano d'accordo i sacerdoti delle tre scuole anzi si può dire di tutte le scuole. «I grandi artisti delle grandi età — proclama il Carducci — sono tutt'insieme realisti e idealisti, popolari e classici, uomini del tempo loro e di tutti i tempi».

L'esame dei postulati estetici delle tre scuole, indipendentemente dalle loro partizioni storiche, non fa che confermare ciò che assicura il semplice buon senso. Che cosa volevano i seguaci dell'arte classica? La viva e perfetta rappresentazione del sentimento. E i romantici? Il sentimento vivo e sincero. I primi si preoccupavano, è vero, soprattutto della forma, i secondi soprattutto del contenuto; ma noi sappiamo che in arte forma e contenuto coicidono, che artistica è soltanto la loro unità, la loro sintesi. E perciò colui che procura di raggiungere la «forma artistica» si preoccupa al tempo stesso, sia pure inconsciamente, di raggiungere il «contenuto artistico»; e viceversa. Ciascuna delle due scuole affrontava l'arte da uno dei due punti di vista: il classicismo come forma, il romanticismo come contenuto; ma ciò (quando si tratti di veri prodotti e non di tentativi mal riusciti) è indifferente perchè non vi può essere un sentimento non espresso, o una vuota espressione. Volere la vivezza della forma significa volere nello stesso tempo la vivezza del contenuto; e l'artista che anela alla passione genuina, anela per forza di cose alla genuina espressione.

Meno evidente è l'identità tra romanticismo e verismo, perchè i due termini sono ancora ricchi, per noi, del loro significato storico, che è di opposizione reciproca. Il verismo sorse infatti col programma di combattere la degenerazione romantica. Ma si badi: la «degenerazione» romantica, cioè il falso romanticismo; e nessun verista in buona fede si sarebbe sognato di scagliarsi contro un Manzoni o un Leopardi: anzi, Adriano Cecioni, uno dei capi più autorevoli della nuova scuola, riconosceva che la paternità della dottrina verista spettava al Recanatese, il quale in una lettera del 30 maggio 1817 al Giordani esprimeva idee che erano «precisamente quelle dei pittori macchiaioli»; e sono note le relazioni che col movimento artistico antiaccademico dell'Italia meridionale ebbe la rinnovazione dei criteri estetici generali promossa dal romantico De Sanctis., Io stesso ho dimostrato in un mio libro che il credo dei veristi rientra del tutto nel grande alveo dell'idealismo moderno, da cui uscirono le dottrine romantiche; come del resto assicura il fatto che i veristi erano d'accordo teoricamente e praticamente col romanticismo nel respingere tutto il formalismo accademico; la divisione dell'arte in «generi», la teoria della «forma ornata», quella dei «limiti delle arti».

In conclusione, classicismo, romanticismo, realismo, presi nella loro vita e vera essenza, coincidono, benchè siano apparentemente antitetici; e tutt'e tre possono condurre, chi li intenda e li applichi rettamente, all'arte vera.

10. - Identità delle teorie

Nessuna meraviglia. Il fenomeno della creazione artistica è unico, e non possono esistere su di esso teorie che si contraddicano tra loro, a meno che non si tratti, di false teorie, di arbitrarie aggregazioni di idee, o di aggruppamenti volontari, a scopi pratici, come sono stati e sono molti dei così detti movimenti artistici, in Italia o fuori. Quel che di vivo ha ciascuna teoria deve per forza risultare uguale, in sostanza E se gli uomini non fossero spinti continuamente dalla smania di mutare le loro idee — diciamo meglio, di rinnovare continuamente le proprie illusioni — noi non dovremmo sentire il bisogno di andare in cerca di altre teorie, dopo aver riconosciuto la vitalità e la ricchezza di quelle tre. Le verità particolari che potessero affermare, si trovano già nel classicismo, nel romanticismo, nel realismo; rientrano come essi nel carattere generale dell'arte.

E' sembrata, ad esempio, una grande scoperta quella del teatro «intimista» o «del silenzio», nel quale i personaggi rivelano i propri sentimenti con espressivi silenzi, o pronunciando addirittura frasi che apparentemente non hanno con essi alcuna relazione. Ma non è forse questo un aspetto della verità che l'espressione è intimamente connessa con la intuizione, per cui i nostri più riposti pensieri, quelli che la anima pudica formula nel suo segreto, non possono tradursi in vanitose e spedite parole? E come questa teoria non si adatta a tutti i temperamenti, nè a tutte le circostanze della vita (potendo darsi il caso in cui anche un timidissimo sia spinto ad urlare la propria passione), così non è difficile cogliere nei grandi artisti, già applicato, un simile procedimento.

Ecco, la *Cavalleria rusticana* del Verga. Uscito Compar Alfio dalla bottega di Gnà Nunzia, questa chiede a Santuzza perchè le abbia fatto segno di star zitta. Santuzza non risponde e china il capo.

GNA' NUNZIA - Ah! Cosa ti salta in mente!

SANTUZZA - (*celandosi il viso nel grembiale e scoppiando in lacrime*) - Gnà Nunzia!

GNA' NUNZIA - (*stupefatta*) - La Gnà Lola!... La moglie di Compar Alfio....

SANTUZZA - Come farò adesso che Turiddu mi abbandona!...

GNA' NUNZIA - O poveretta me! Cosa mi vieni a dire!...

11. - Ritorno alla tradizione

Dobbiamo dunque tornare puramente e semplicemente ad una di quelle tre teorie? Troppo semplice.....

Nel bisogno di rinnovamento che abbiamo, non ci può essere di guida nè un neoclassicismo, nè un neoromanticismo, nè un neoverismo. Se mai avessimo bisogno di filosofemi, per risanare la nostra arte, dovremmo approfittare — come dicevo in principio — della nostra chiarezza teorica, e prendere l'essenza di quelle tre dottrine: ciò che di vero, di eterno, ha ciascuna di esse. In questo senso si può parlare di un ritorno alla tradizione, e in questo senso anche noi siamo tradizionalisti: nel senso di riaccostare l'arte a ciò che di migliore v'è stato nei secoli, a ciò che di più puro ha il classicismo ed hanno gli scrittori classici come Omero e Virgilio e Dante e il Petrarca; il romanticismo e gli scrittori romantici, come il Manzoni, il Foscolo, il Leopardi; il verismo e gli scrittori veristi, come il Cellini, il Goldoni, il Verga.

Ma tutto ciò, in fondo, che cosa significa! Significa riportare l'arte all'arte, riattingere le fonti eterne della creazione; riaffermare insomma la grande verità, così semplice da parere uno scherzo, che per fare dell'arte occorre essere artisti...

Le teorie non bastano. Le rigenerazioni non nascono mai dall'esterno, poichè i dissolvimenti avvengono sempre per intima corruzione. L'arte in questo senso, è fenomeno schiettamente morale; e morale è infatti la questione del nostro risorgimento artistico. Qualunque teoria è buona, quando è sana la mente.

La degenerazione spirituale, da cui è affetta l'arte contemporanea, non ha bisogno di cerotti estetici, ma di disciplina interiore. L'arte vera nasce soltanto dalla sincerità e dalla chiarezza spirituale; nasce dalla schietta umanità, conscia e rispettosa dei valori essenziali della vita. «Siate buoni e credete — ammoniva nel 1874 il Carducci ai giovani scrittori per incorarli al rinnovamento —; credete all'amore, alla virtù, alla giustizia; credete agli alti destini del genere umano». Anche oggi, come allora, si tratta «di rifare l'Italia morale, la Italia intellettiva, la Italia viva e vera».

12. - I torti della critica

Il compito spetterebbe in gran parte alla critica. Ma se i critici dovessero iniziare l'opera severa di revisione, dovrebbero in primo luogo punire ed eliminare sè stessi... *Quis custodiet custodes?*

Già gran parte dell'efficacia della critica sui lettori e sugli scrittori si è andata in questi ultimi anni perdendo. Il pubblico non ha più fiducia nell'opera di valutazione giornalistica: continua a seguirla per abitudine, ma sbadatamente; e non si lascia più convincere a cercare il libro, a correre in teatro. L'articolone del nostro maggior quotidiano, che una volta faceva, si può dire, andare a ruba un'edizione, oggi vale sì o no ad aumentare di qualche centinaio di copie la vendita; e lo stesso avviene per la critica teatrale.

Il pubblico ha aperto gli occhi. Non gli si può dar torto, perchè troppe volte è stato tratto in inganno dalle pietose menzogne e dalle esaltazioni disoneste. Ha comprato il libro che gli era stato offerto come un capolavoro, si è seduto in platea nell'attesa di uno spettacolo finalmente degno, e sempre è rimasto deluso o irritato.

A che servono ormai, gli *imbonimenti* della critica? Il lettore smaliziato legge fra le righe, quello ingenuo fa anche meglio: non legge affatto. Cresce ogni giorno il numero di coloro, che non solo si disinteressano della letteratura, ma si vantano di trascurarla, come un tempo si vantavano di stare «al corrente». Chi di noi non ha sentito qualche onesto borghese dichiarare che egli non compra più libri nuovi o che si guarda dall'entrare in un teatro di prosa alle seconde rappresentazioni? (Alle prime ci va, se mai, per ridere o per fare il chiasso).

Una volta, le malizie del mestiere di critico giornalista — soffietto, riguardi editoriali o politici, mutuo incensamento, false stroncature, polemiche addomesticate, ecc. — erano cose risapute soltanto dagli iniziati, e il pubblico viveva in una beata ignoranza di esse; oggi invece sono note a tutti, perchè hanno passato ogni limito. E non c'è di peggio che quando la massa si accorge di essere stata gabbata una volta: finisce col vedere il male anche dove non c'è e col fare un solo fascio di tutti, buoni o cattivi.

Veramente, di buoni ce n'è pochi. Per una ragione o per l'altra, qual è il critico di giornale che possa scagliare la prima pietra? Co-

loro che sembrano i migliori, sono spesso, i più furbi; che sanno agire con prudenza, senza scoprirsi troppo, evitando le esagerazioni evidenti. Sono perciò i meno simpatici ed in fondo i più disonesti. Ciò che maggiormente ci disgusta è l'articolo che sembra un'esaltazione (tale, anzi, deve apparire al gran pubblico) e non lo è, perchè contiene ad un certo punto, nascosta in qualche piega del discorso, nell'angolo d'una parentesi o nella penombra d'un inciso, la frase subdola, che svaluta tutto il resto: il veleno dell'argomento, che servirà al critico per difendersi nel caso che qualche collega accusi di aver esagerato nelle lodi. Se — raro caso — un libro vien giudicato con giusta severità, magari eccessiva, è sempre il libro di un giovane ignoto, o di uno scrittore che non ha armi giornalistiche, o che è caduto in disgrazia.

Questa mancanza di sincerità è la forma più grave della degenerazione spirituale che da anni affligge la nostra cultura: e deve finire. Sta, anzi, per finire, sotto i colpi delle cose. Ci si comincia ad accorgere che la disonestà critica è, in fondo, la rovina per tutti, e che a forza di voler essere furbi si finisce col diventare supremamente idioti.

« In cinquant'anni di vita ho esperimentato — scriveva il Carducci — che la miglior furberia è sempre l'essere onesti, che la verità è il più squisito machiavellismo ».

13. - Vanità e presunzione

Come si vede, anche, in fatto di critica, la questione è soprattutto morale. L'esautoramento pratico non è che la conseguenza inevitabile dell'intima corruzione. La critica perde oggi la sua vitalità e la sua efficacia, perchè è malata moralmente e intellettualmente.

Uno dei morbi più gravi è la vanità, che spinge a voler scrivere l'articolo *bello*, - attraente, spiritoso, strano, originale - anzichè l'articolo *giusto*. Quasi tutti i critici si preoccupano più di sè stessi che dell'arte; e con la speranza di fare opera creativa al tempo stesso che critica (il miraggio del futuro volume, che raccolga gli articoli e pretenda all'alloro poetico, è sempre davanti alla mente di ogni Aristarco.....), si giunge a questo risultato: che non si ha più nè arte vera, nè critica vera.

Non parlo dei disonesti, che si servono della critica come di un'arma per aggredire e per procacciare, e neppure dei venditori di fumo in malafede. Parlo dei migliori. Chi di essi non pone in primo piano, sempre, il proprio io? Chi è capace di rinunciare, per amore di verità e di chiarezza, ad una bella chiusa o ad un'arguzia ben rigirata?

A questa smania di figurare da cui deriva il tono di sussiego di quasi tutti i critici, si contrappone l'inesperienza teorica, la mancanza di un'idea generativa, di un criterio generale e assoluto con cui misurare uomini e cose. La maggior parte delle teorie sono abborracciate lì per lì, di volta in volta, secondo i capricci del momento, o del vento che spira d'oltr'alpe. Quante volte i solenni opifonemi estetici dei nostri criticoni d'arte hanno un'assai misera origine: non sono che affermazioni raccattate su qualche rivista francese o (di seconda mano) tedesca od inglese! E nessuno pensa che l'Italia è oggi alla testa delle altre Nazioni in fatto di filosofia dell'arte; anzi, sono tutti felici quando possono tirar calci all'estetica italiana.

Da questa deficenza di saldo convinzioni teoriche deriva quel tono d'incertezza, malamente nascosto dal sussiego esteriore, che è proprio della nostra critica giornalistica, specialmente nelle arti figurative.

Lo dimostra l'uso continuo di frasi prudenziali, che sono veri paracaduti, o scappatoie in caso di pericolo; « per così dire », « per dir tutto in una parola approssimativa », « mi si intenda con discrezione », ecc. ecc. Domina la paura della frase chiara, che non si presti ad equivoci, che ognuno possa controllare; la paura del « due più due fanno quattro », la fobia delle quotazioni precise. La frase di prammatica è: « la cosa è più complessa che non appaia agli intelletti superficiali ». Ahi ahi. Non esiste verità, per quanto alta, che non si possa o debba dire in poche e chiare o concrete parole; mentre le frasi ingarbugliate e sibilline sono il linguaggio dei cervelli confusi e dei ciarlatani.

Per giudicare occorre un metodo, un preciso concetto dell'arte (qualunque esso sia, purchè sinceramente professato), oltre che il buon gusto. Come stabilire se ciò che luccica è veramente di oro, senza possedere la pietra su cui provarlo? Il solo buon gusto non è sufficiente, perchè con facilità soggetto a deviare verso falsi miraggi di bellezza. E poco male se fosse davvero buon gusto, cioè una sensibilità schietta, onesta, libera da pregiudizi e da passioni pratiche; ma i nostri critici, in genere, hanno davvero buon gusto? Io direi piuttosto che hanno un gusto scaltrito, la furberia di capire che cosa si richieda nel momento, e che cosa porterà la prossima moda: e questo è proprio il contrario del buon gusto, il quale trascende le contingenze, è universale ed eterno. Una sensibilità di tal genere, in tempi leggiadri quanto i nostri, faceva disprezzare la *Divina Commedia* dagli squisitissimi critici di Arcadia.

14. - Il filosofismo

Può far meraviglia di sentir parlare di mancanza di teorie, in un momento di parossismo filosofico. Deficianza di filosofia, col gran consumo che se n'è fatto in questi ultimi anni? Eppure è così.

Ma non c'è ragione di stupirsi; perchè non è filosofia vera, tutta quella che i critici ci hanno gabellato per tale: in gran parte è scimmiottatura esteriore, vuoto formalismo, posa. Appunto per questo ne abbiamo fastidio.

Il resto, poi, sarà certo filosofia, ma filosofia esasperata, esagerata, divenuta fine a se stessa, sterile attività del cervello, che a furia di spaccare i capelli in quattro e di sottilizzare, ha perduto ogni contatto con la realtà, e perfino col buon senso. Eh sì: di riscontro alla deficienza filosofica di metà della nostra critica, si trova spesso nell'altra metà il più tormentato e tormentoso *filosofismo*; nè sapremmo tra le due degenerazioni, quale preferire.

Tutto ciò è inevitabile, in epoche di saturazione culturale come la nostra, di cerebralismo dell'arte e della letteratura. Sono due malati della stessa malattia. E come si può sperare che l'uomo riesca a curare l'altro! Il compito della critica, in tempi anormali, è certamente quello di dirigere e raddrizzare l'arte; ma ciò è possibile solo a patto che la prima sia frutto di sanità spirituale, e non partecipi anch'essa al rovesciamento dei valori. Per curare un pazzo occorre un savio.

15. - Speranze nel futuro

Di savi ce n'è più di quanti non sembri. La stessa stanchezza e la stessa indifferenza di molti italiani, anche colti, verso le odierne manifestazioni della critica ufficiale e della letteratura in voga, sono una prova della sanità che esiste ancora, o che si va formando. Coloro che cominciano ad avere i capelli grigi non abboccano più ai funambolismi degli ultimi campioni della vecchia letteratura, e non prestano più credito agli stamburamenti dei loro compari giornalisti. C'è in giro un'aria di *redde rationem*, un desiderio di verità, che consola. Le idee chiare ricominciano a farsi strada, e a trovare consensi.

Non dico nulla il fatto che i grandi artisti ci hanno lasciato sempre parole semplici, che i loro precetti sono alla portata delle menti più ingenue! Rileggiamo le critiche del Baretti, le discussioni del Tommaseo, lo zibaldone del Leopardi, non si va quasi mai più in là del puro buon senso. Tutto il movimento romantico partì da una verità semplicissima: che la letteratura deve essere sincera.

Il Manzoni, nei momenti in cui più si accosta alla somma saggezza, ha l'aria di volersi far credere un povero ometto, che dice modestamente la sua...

La prima cosa da farsi, per ritrovare la saggezza perduta, è giudicare le opere di tutti, anche degli arrivatissimi, serenamente e onestamente. Giudicarle per quel che valgono, senza badare all'autorità del loro autore e poco anche alla sua produzione precedente. Chi non ha il coraggio di far questo, abbia almeno l'altro di tacere, di lasciare sotto silenzio i libri che non si meritano l'onore di un giudizio. Le riviste smettano di occuparsi di una letteratura che non ha ragione di vita, e si degnino di seguire con maggiore attenzione altre manifestazioni dell'ingegno: i libri di coltura, per esempio; le opere degli studiosi, dei modesti e oscuri studiosi che, lontani dal marasma, chiusi (anche troppo) nelle loro stanzette di provincia, allineano con onesta tranquillità ottime edizioni di classici, accurate esegesi, acute valutazioni critiche. C'è spesso molto più fosforo in una prefazione di professore, cosiddetto « medio », ad un testo scolastico, che non in dieci articoloni da giornale di grande tiratura; e molto più calore vero che non in tante novelle ed in tanti romanzi, di scrittori più o meno illustri, e forse più poesia che nelle lussuose raccolte di stanchi cantori contemporanei!

Quanto ai creatori, il momento — si è già detto — non potrebbe essere più favorevole. Il terreno è sgombro, le nebbie stanno per dissiparsi. I duri anni trascorsi debbono pure aver procurato ad alcuni la ricchezza spirituale per guardare alla vita con serietà con simpatia, con quel senso di amore che ha molti caratteri della religione. Costoro non debbono far altro che mettersi a cantare, sinceramente, umilmente, con le parole più semplici e concrete. Noi, per parte nostra, cercheremo di saperli ascoltare.

GINO SAVIOTTI

BILANCI ROMANTICI

II.

I due sensi di "Romanticismo"

Senza dubbio il risultato concreto di maggiore importanza acquisito alla critica del Romanticismo per merito del Seillière è che l'individualismo è la colonna vertebrale di quell'organismo culturale. Questa manifestazione di individualismo il Seillière ama chiamarla « imperialismo »; ma bisogna intendersi su questa parola. Il Seillière la usa non nel ristretto senso dato dagli scrittori politici, ma per indicare che è un individualismo attivo ed energetico. Il Seillière ammette che questo non è tutto il Romanticismo e completa il quadro con il « misticismo naturista ». Abbiamo visto le tappe di questa seconda indagine, spintasi prima un po' troppo innanzi (il misticismo in generale), ritrattasi e fermatasi poi sul naturismo di Rousseau, e — precedente immediato di questo — sul misticismo ottimista della « grazia abbondante », che nel secolo precedente lottò così ostinatamente sotto varie divise, contro il cattolicismo teologale, razionalista (quietismo; giansenismo; morale salesiana e loro ramificazioni, fino al Vicario savoiardo).

E' un vasto territorio; eppure è lecito rinnovare la domanda: I suoi confini combaciano con quelli del Romanticismo? Il Seillière, che pure ha cominciato i suoi assaggi su territorio tedesco, pare poi che si sia convinto che le sorgenti del gran fiume romantico si trovino interamente sul territorio culturale francese, o per lo meno — ciò che praticamente è lo stesso — nelle sue ricerche per individuare il fenomeno romantico si serve costantemente dei medesimi — diciamo così — reagenti chimici, nella seguente successione storica:

1) Le controversie religiose nella Francia del secolo XVII;

2) Rousseau, cioè: individualismo, naturismo, ottimismo sociale (derivato dai due precedenti elementi, combinati con i derivativi della teoria della grazia);

3) Imperialismo (nel senso sopra indicato), che sarebbe il terzo stadio, contemporaneo ed ancora in svolgimento, del Romanticismo (il Seillière chiama « sesta generazione romantica » la letteratura di avanguardia del dopo-guerra).

Un'altra pubblicazione di centenario, il libro di Louis Reynaud sulle *Origini del Romanticismo* potrebbe a prima vista presentarsi come un allargamento della prospettiva presentata dalle conclusioni del Seillière. In realtà il libro del Reynaud discende in linea retta dalla tesi polemica del Lasserre e nulla ha acquistato dalla esperienza posteriore. Il Romanticismo è ancora per lui una qualche cosa di anormale o mostruoso, e siccome non può negarne l'esistenza nelle fibre dell'organismo francese, cerca da una parte di restringerne la estensione quanto più può e da un'altra di addossare la responsabilità del malanno ai cani randagi, che si sono cacciati nel giardino privilegiato, dov'erano tutte bestie sane. La tesi è questa: le semenze del Romanticismo sono tutte fuori dei confini della Francia, consacrata al classicismo; esse si trovano in Inghilterra e in Germania. Avvenne che alla metà del Settecento alcuni letterati francesi, ubbidendo a un movimento di reazione contro il secolo precedente (oh, come poi?!) furono spinti ad attingere argomenti presso gli scrittori inglesi e tedeschi; ed ecco, da quell'acqua inquinata, spargersi il contagio nella Francia dell'Ottocento. Con ragionamento analogo ci apprende il nostro Manzoni, la plebe milanese spiegava il propagarsi della peste con l'abominevole intervento degli untori.

Dal libro del Reynaud non c'è da trarre che una conclusione ragionevole — sebbene la si debba trarre in maniera indiretta, e non sia poi che la conferma di una nozione oramai corrente nel mondo degli studi —, e cioè che il Romanticismo è nato come grande movimento europeo, a cui tutte le maggiori nazioni colte hanno partecipato; che per conseguenza la Francia non poteva non parteciparvi, sotto pena di diventare, in capo a pochi decenni, una accolta di « mandarini letterati ».

* * *

L'esposizione fatta dal Reynaud, dunque, a dispetto della sua tendenziosità, convince precisamente del contrario della sua tesi. Ciò assodato, e tenendo fermo il risultato della portata europea del fenomeno romantico, bisognerà metterlo in correlazione con l'altro risultato, non meno certo, dell'acuta indagine del Seillière, che ben più profonde origini del Romanticismo sono proprio nel seno di quel secolo di Luigi XIV, con tanta frettolosità designato come « secolo classico » della letteratura francese.

Ma giunti qui, ci troviamo davanti al *punctum saliens*, senza chiarire il quale non s'intende pienamente dove poggia il grosso equivoco della critica francese in genere.

Quando gli scrittori francesi parlano di classicismo cosa intendono con precisione? In verità, nella grande maggioranza, non intendono niente di preciso, ma esprimono la seguente mescolanza di idee: che il fior fiore della cultura dell'antichità classica, passato in dominio del pensiero cristiano e debitamente sceverato e disciplinato dal cattolicismo (cioè dal razionalismo teologico e dalla disciplina della Chiesa di Roma) avrebbe fornita quasi tutta la materia e tutto lo spirito della cultura del cosiddetto « mondo latino » (i paesi di lingua neolatina) dal Medio evo in giù; la somma di questa cultura, la più unitaria, la più ricca di secolare tradizione, si sarebbe accentrata ed avrebbe sfolgorato in Francia al chiudersi del Rinascimento (Secolo XVII). A quest'epoca felice e luminosa, contrassegnata dal doppio titolo di nobiltà della poesia pagana e del pensiero cristiano, spetterebbe per conseguenza il diritto di rappresentare nel mondo il classicismo evoluto e perfezionato nei secoli. Guai dunque ad intaccare l'arca santa della cultura!

Ho cercato di dare organicità a queste idee, che alcune volte si trovano mescolate con altre in modo contraddittorio, altre volte sono mal formulate e restano in uno stadio di nebulose. Ma il fenomeno più importante — per comprendere lo spirito generale della letteratura — è che queste idee sono diffusissime e correnti nell'alta e nella media coltura francese. Nel cerchio molto più ristretto della letteratura nazionalista esse hanno una formulazione esplicita e intransigente e con fini polemici ad oltranza (questa schiera di letterati si è stretta, armata fino ai denti, intorno all'Arca, e grida a gran voce che è dessa che la difenderà fino all'ultimo sangue facendo un baccano molto più da *fantasia* araba che da canto tirtaico); ma le medesime idee, in modo parziale o attenuato o almeno come tacito presupposto storico considerato pacifico nella dottrina, si scoprono, per poco che si metta attenzione, in quasi tutta la società colta francese. Sono pochissimi in mezzo a quella gli spiriti, che siano riusciti a sbarazzarsi di questa merce scarta della cultura. Alla metà del secolo XIX, fin verso il 1870, quella magnifica fiorita d'ingegni che ebbe per maggiori rappresentanti un Renan, un Taine, un Littré, fece molto per svecchiare e raddrizzare le idee — sul terreno dell'indagine storica, se non su quello delle teorie —. Sopravvenne la guerra, e fatalmente riprese il sopravvento la letteratura « a tesi », la critica polemica che si creava credito rivestendosi a nuovo con argomenti e con passioni estranee, tolti dalla vita politica.

E' tanto maggiore il merito del Seillière nell'aver fatta una revisione di parecchie idee accolte alla leggiera intorno al Secolo XVII, in quanto che, come ho già accennato, nei primi suoi scritti egli propendeva visibilmente verso le idee della critica nazionalistica del Lasserre, ed anche ora considera il Romanticismo come un fenomeno patologico, benchè inevitabile nell'organismo europeo — e in questa seconda proposizione mostra però di essersi allontanato dalle prime influenze. Sulla scorta degli studi pieni di acume rivolti dal Seillière ad alcuni salienti « fenomeni mistici » di quel tempo (Fenelon, Madama Guyon, ecc.) ci è dato di guardare in piena luce tutto quello che c'è di puerile nella tesi che il Romanticismo sarebbe una improvvisa e insospettata migrazione di cavallette abbattutesi da lidi sconosciuti sulla terra di Francia, ad una data fissa, su per giù corrispondente all'arrivo del primo esemplare della opere di Locke. Sarebbe stato, del resto, un fatto inaudito nel mondo della cultura, e la cosa si poteva mettere a posto col retto uso del senso comune. Il Seillière, poi, per un certo verso, è andato anche più in là nel contraddire quella tesi, in quanto che è penetrato, diremmo così, nella cittadella dell'avversario, nel bel mezzo dell'antichità classica, per andare in caccia delle tracce di Romanticismo, che a lui pare di riconoscere qua e là nel pensiero di Platone. Dico subito che, sebbene come argomento polemico la cosa potrebbe farmi comodo, io trovo, con tutto il rispetto per l'egregio studioso, che questo *excursus* sul terreno dell'antichità sia la parte più debole delle sue ricerche, e che bene abbia fatto a non insistere sull'argomento. La ragione principale è che con questo tentativo, il Seillière veniva a contraddire implicitamente al miglior risultato sintetico dei suoi studi, quello con cui ha stabilito che alla base del Romanticismo c'è una concezione individualista della vita, della società. Ora, non foss'altro, la Repubblica di Platone chiude ermeticamente le porte ad una simile concezione, e in genere, non può parlarsi di Romanticismo nell'antichità se non per mezzo di pericolose approssimazioni.

Ma reciprocamente non c'è posto per la Repubblica di Platone nella grotta di Betlemme; voglio dire che non si può parlare più di un *sistema compiuto ed organico*, di società, di pensiero, di arte classici, cioè del tutto conforme alle idee che si facevano Greci e Romani antichi, dopo l'avvento del Cristianesimo. E senza un complesso organico ed armonico di vita e d'idee non c'è vera sopravvivenza di una epoca o di una società. Quando si parla, dunque, di penetrazione del classicismo nella vita nel pensiero e — perchè no? — perfino in certe manifestazioni del culto cristiano; quando si parla di « Rinascimento dell'età classica », nei secoli posteriori, è quasi ovvio — e un secolo circa di studi l'ha reso chiarissimo — che non si tratta del trasferimento di un'epoca, di una civiltà nel seno di un'altra, o del connubio di

due società, che camminerebbero insieme a braccetto nello stesso tempo — tutte cose che non sono di questo mondo —; ma si allude ad un fenomeno comune a tutti i tempi ed a tutte le civiltà.

Nulla si perde e nulla si distrugge in natura così nella natura inanimata come in quella animata. Le età della storia, le civiltà umane non sono come la coppa del Re di Tule, che il capriccio di un essere sovrumano a un certo momento può scagliare nel mare e far inghiottire dall'acqua. Così ciascuna civiltà al tramonto ha brividi di presentimento pei germi che urgono sotto le zolle apparecchiate, e lasciano cadere, nello spegnersi, le loro spoglie più ricche e più degne di sopravvivere in grembo alla civiltà sopravveniente. Ma per quanto ricca possa essere questa eredità, essa non vale più come un tutto organico, come quando faceva tutt'uno con la epoca, a cui ha detto addio. Quell'organismo storico, oramai, è spento e non ci è forza umana per ravvivarlo. Gli elementi vitali lanciati da esso nell'avvenire, e che testimoniano gloriosamente del tempo che fu, entrano a far parte o s'innestano talvolta in maniera mirabile nelle cellule del nuovo organismo, ma soggiacciono alle leggi organiche fondamentali di questo. Sono come comete, talvolta luminosissime, ma frammenti di un mondo sparito e rapite nell'orbita di un altro sistema planetario.

* * *

Sono ormai errori da persone di scarse o arretrate conoscenze quelli di credere che durante l'alto medio evo la cultura classica sia rimasta sommersa ed invisibile, e che nel Rinascimento si sia miracolosamente riaffacciata tutta intera al sole ed alla vita come Lazzaro quadriduano. La cultura classica si è dissolta insieme con la società, di cui era espressione, nel corso dei primi secoli dell'era cristiana. I gloriosi e preziosi residui, che ha legato alla posterità sono stati in varia misura e con diverso spirito aggregati nelle epoche, che seguirono, nessuna eccettuata; sicchè può dirsi giustamente che il Medio evo ha fatto una interpretazione sua della cultura classica, il Rinascimento un'altra, il razionalismo seicentesco dei trattatisti italiani e francesi un'altra, il pensiero etico-politico del Settecento un'altra, e così di seguito.

Quando ci si è bene appropriati di questi concetti si comprende facilmente quanto sia falso istituire contrapposti tra classicismo e Romanticismo, quale che sia l'epoca, in cui si voglia fissare il contrapposto e quale che siano il senso o le illazioni, che si vogliano trarre da esso. Dicendo che ciascun'epoca dell'era cristiana si è appropriata di un frammento dell'era classica, interpretandolo a suo modo, è chiaro che si elimina la stessa impostazione della abusata antitesi tra Classicismo e Romanticismo, in qualsiasi epoca la si voglia porre, in quanto che è tolta *a priori* la possibilità di stabilire un rapporto fra i due termini. Si può fare un contrapposto — se si è vaghi di questi passatempi — tra l'epoca classica e l'epoca moderna; ma non è possibile tentare un contrapposto tra «classicità» e «modernità» nel seno stesso dell'epoca moderna, perchè uno dei due termini (cultura classica) non è più un elemento formativo per sè stante, ma subordinato, ha perduto la sua autonomia, e non è più sul piede di eguaglianza con l'altro termine, a cui si vorrebbe contrapporre.

Giunti a questo punto si può legittimamente domandare: — Allora voi aderite al concetto che riporta il Romanticismo alle radici ideali del Cristianesimo?

Per poter rispondere a questa domanda senza pericolo di equivoci bisogna supporre che sia ferma nelle cognizioni dell'interrogante la distinzione essenziale tra storia della cultura e storia (estetica) della letteratura. Tra noi la supposizione si può ritenere ovvia, grazie ai risultati della instancabile opera di chiarificazione compiuta dal Croce su questo terreno; possiamo quindi procedere dopo questo semplice accenno alla impostazione del problema.

Il Romanticismo è in primo luogo o in massima parte un *fenomeno culturale*. Esso va considerato innanzi tutto su questo primo piano.

Entrati in quest'ordine d'idee è lecito risalire più indietro di Rousseau e delle controversie religiose del Seicento francese; se non che, giunti alla biforcazione delle civiltà del bacino centrale del Mediterraneo e di quelle del bacino orientale, bisogna risolutamente piegare ad Oriente. Per questo cammino si può risalire molto indietro, addentrandosi nei meandri, per così dire, della preistoria del Romanticismo. Basterà qui richiamare alla memoria del lettore quelle grandi correnti di pensiero che si dipartono dalla *Genesi*: il concetto del peccato originale, che, nel *Nuovo Testamento* e nella patristica, si concatena e si sviluppa nella dottrina della redenzione, e quindi nella concezione del Purgatorio; il senso del mistero e della crisi sempre aperta, che è alla base del gran dramma del Paradiso perduto, e soprattutto la fatale rivelazione della dissociazione tra la scienza e la vita («Ecce Adam quasi unus ex nobis factus est, sciens bonum et malum; nunc ergo ne forte mittat manum suam et sumat etiam de ligno vitae... Eiecitque Adam...» - *Gen.*, III, 22, 24. - E non occorre fermarsi a specificare quale ispirazione abbiamo attinto da questa fonte un Goethe, un Byron...); finalmente, connesso con l'uno e con l'altro concetto, il contrasto tra la coscienza di un'armonia irrimediabilmente infranta e l'inobliabile bisogno di ritrovarla, e il sentimento di nostalgia verso il perduto bene e l'ansioso protendersi nell'avvenire con l'occhio attratto da una promessa luminosa..., e da tutto questo, attraverso i libri profetici e l'Apocalisse e l'indirizzo teleologico del più antico dottrinarismo cristiano e il millenarismo non mai estinto nelle tendenze mistiche, ecc., quel «mito del progresso» dei tempi moderni, che così alla leggera il Sorel credeva di poter fare derivare da una controversia di letterati del Seicento... Si aggiungano alcuni elementi, soprattutto di carattore morale e sociale, affermati dal *Nuovo Testamento* (sconvolgimento dei valori sociali e trasformazione dell'individualismo stoico nell'individualismo della rinunzia; nuova ed alta valutazione della donna, ecc.).

In contrapposto con questo quadro dei fondamenti del mondo moderno si raccolgano per sommi capi gli elementi della società e della ideologia classica: la concezione panica della mitologia pagana; la figurazione dell'età dell'oro — specie di ideologia anarchica —, dalla quale gli uomini degradano (età di metalli più vili) quasi meccanicamente, pel fatto di raccogliersi in società, ma verso la quale il sapiente ammonisce che bisogna rifarsi spiritualmente, come a un ideale culminante di vita, benchè ormai irraggiungibile in pieno — il sapiente cercava di raggiungerlo per conto suo sciogliendo il vincolo sociale, distaccandosi dal «volgo»: ideale idillico dei poeti («odi... et arceo»); tendenza esoterica dei culti professati dalle classi intellettuali. — Queste ideologie si connettevano con la costituzione politica della città-stato, rapporto con le istituzioni patriarcali della famiglia.

Misurata adeguatamente la grande distanza tra quei due mondi spirituali scontratisi nel bacino del Mediterraneo, ci saremo anche raffigurato nelle sue grandi linee quello che potremmo chiamare «il clima romantico», cioè quel complesso di fattori ideologici, psicologici, sociali, sui quali prese corpo la nuova cultura europea. Tale cultura possiamo contrapporla, nel suo complesso, alla cultura dell'età classica, per le ragioni accennate sopra, ma purchè si tenga sempre presente, a scanso di equivoci, anche quell'altro che si è avvertito: che paralleli e contrapposizioni hanno nella storia, e soprattutto in quella della cultura, un significato approssimativo; che nel caso presente la cultura classica, assorbita nella parte più vitale ed assoggettata, ha tentato di rifarsi in varie riprese, cercando di allargare la portata del contributo arrecato alla nuova cultura, e che di questo flusso e riflusso può dirsi che sia intessuta tutta la storia del pensiero europeo dall'alto Medio evo ai nostri giorni.

* * *

Quando si segue questa storia del Romanticismo come cultura», senza essere assillati dal bisogno di servire una tesi prefissa, si riconosce facilmente la fragilità di certe affermazioni tendenziose. Per esempio, quando la critica cattolica francese di tendenza oltramontana ed altri pedissequi ripetitori insistono nell'equazione: cattolicismo romano = romanità classica più disciplina cattolica (attraverso la teologia e la organizzazione della Chiesa); dimenticano la storia del monachismo; dimenticano il profumo d'aria libera dell'Appennino, che ventilò dietro il saio terriguo di S. Francesco (non l'ambiguo S. Francesco di certi estetizzanti, che porta la camicia di seta sotto la tonaca); dimenticano insomma che non è possibile soffocare l'individuo ai piedi della croce.

Reciprocamente, si palesa non meno tendenziosa l'affermazione della critica neo-classica, paganeggiante, anti-cristiana, la quale vedeva nel Rinascimento l'affermazione dell'individuo (quel tale individuo perfetto, vivente idealmente nella vita anarchica dell'età dell'oro) *contro* il Cristianesimo. Certamente nel Rinascimento ci fu una ribellione contro qualche cosa, ma questo qualche cosa, a guardare attentamente, era il dogma tomista-aristotelico, che si appesantiva sul pensiero cristiano.

Messe al punto alcune di queste questioni particolari, più che altro a titolo esplicativo (ciascuna di esse, a sua volta, richiederebbe un discorso lunghetto) si può tenere per ferma la seguente conclusione: che il movimento culturale romantico si è svolto portandosi con sè i residui attivi della cultura classica, ricevendone di tempo in tempo una influenza di differente sostanza e misura e talvolta costretto a difendersi da essa, ma riuscendo sempre ad assoggettarsela ed a farsene strumento.

Venne un momento che la prevalenza del fattore individualista della cultura moderna, per effetto insieme dei prodigiosi progressi delle scienze sperimentali e matematiche e dell'abbandono graduale, da parte delle dottrine filosofiche, del campo ontologico per la introspezione sulla natura della conoscenza umana (da Cartesio a Kant), prese il sopravvento, e, come avviene in questi casi, col successo si diffuse dalla cerchia dei detentori della cultura — che, volere o no, è sempre una categoria d'iniziati — alla comune società degli uomini mezzani, fornendo alla borghesia sviluppata, che si agguerriva con un oscuro presentimento, le armi spirituali per le prossime battaglie sociali.

Questo avveniva nella seconda metà del Settecento, spiccatamente in Inghilterra e in Francia, ma un po' dappertutto dove era penetrata o aveva avuto sviluppo la «cultura romantica». Ed in questo tempo avviene che alla fine sul tronco della «cultura romantica» s'innesta e si sviluppa rapidamente il ramo della «letteratura romantica». Naturalmente anche questa propaggine presenta gli stessi casi d'interferenza del fenomeno principale (tutte le venture di «letteratura classica», che intersecano la «letteratura romantica», come, su di una carta geografica, le linee dei fiumi e degli affluenti.)

Il più delle volte si trascurano questi due caratteri originali della «letteratura romantica»: 1) Essere il secondo stadio di un più ampio e più antico fenomeno culturale, del quale ripete i motivi essenziali, segue le tendenze, ecc;

2) Essere stata la risultante di un lungo e confuso periodo di transizione e non avere mai rotte i ponti — a dispetto della solennità di certi manifesti bombardieri — con la letteratura classicheggiante del tempo precedente.

Generalmente, quando si parla di Romanticismo, si allude allo stadio secondario, alla fioritura poetica del Romanticismo; ma il non tener conto a sufficienza delle distinzioni qualitative, delle distanze nel tempo, ecc. fa sì che si intromettano nel discorso argomenti estranei, che riguardano la «cultura romantica», oppure le si attribuiscano meriti o colpe, che non le appartengono in proprio, ma come eredità inalienabile del tempo precedente. Si può fare a questo riguardo prova e controprova: dal Seicento si vede chiaro che la letteratura, sebbene ancora ripeta nelle forme esteriori il manierismo classicheggiante, va man mano imbevendosi di «cultura romantica» e discende il piano inclinato verso la «letteratura romantica»; questa, per converso, e volontariamente prende atteggiamenti neo-classici, o inconsciamente — e questo è fenomeno anche più caratteristico — ritiene qualche elemento essenziale della cultura e della letteratura classica.

Si potrebbero citare centinaia di prove. Mi basterà ricordare, pel primo caso, gli esempi offerti dal Croce nei *Lirici marinisti* e nei più recenti studi sulla letteratura del Seicento (V. *Critica*, fasc. settembre 1927), per la Francia, i *Pensieri* di Pascal (anche dal punto di vista strettamente letterario), la *Princesse de Clèves*, ecc. A me piace di offrire al lettore un esempio oscuro, ma, nella sua modestia, oltremodo caratteristico, perchè rispecchia, appunto per la sua modestia, piuttosto lo spirito del tempo che la creazione di una fantasia autonoma. Un canto popolare napoletano del Seicento, di ignoto autore, dice:

Magnammo, amice miei, e ppo' vevimmo
N'fino che nce sta l'uoglie a la lucerno.
Chi sa si all'auto munno nce vedimmo!
Chi sa si all'auto munno nc'è taverna!

In questa quartina si può vedere già chiaramente il connubio delle due correnti letterarie. I primi due versi ripetono l'antichissimo motivo pagano dell'epicurismo pratico (mangiamo e beviamo, fino a che resta una goccia di olio nella lucerna della vita) ma la premessa dell'epicureismo pagano è che dopo la morte non c'è più nulla da godere, e, poichè la felicità è alla base dell'etica classica, non c'è più vita. Ma a questo punto il nostro poeta fa uno scarto e si lascia dietro la sua cultura classica. Il di là della sua religione gli si affaccia allo spirito con tutti i suoi misteri, con tutti suoi terrori: — Chi sa cosa sarà di ciascuno di noi, che questa sera ci guardiamo in faccia lietamente intorno a questa tavola!... Un'ombra di malinconia vela quegli occhi luccicanti; un brivido serpeggia per qualche schiena; per un istante sorvola un'atmosfera da convito di Don Giovanni... Ma è un istante. E' tutta brava gente, insomma, e può guardare davanti a sè per lo meno senza basire. Un'onesta giovialità può impadronirsi nuovamente del convito e può far sprizzare un'arguzia bonaria anche sui pensieri neri, che hanno rattristato la compagnia (... Chi sa se ci sono taverne all'altro mondo!...) In quel «chi sa» si scopre il «clima romantico», coi suoi angeli di ombre e di tristezze, e col suo temperato umorismo.

Per quello che riguarda le rimanenze classiche della letteratura romantica, si può dire che tutta la letteratura della seconda metà del Settecento sia, in questo senso, anfibia. Voltaire e buona parte degli Enciclopedisti erano rimasti alla letteratura classicheggiante, come letterati; ma nella cultura aprirono un profondo solco romantico (l'importazione della filosofia etico-politica inglese, la concezione del progresso nella storia ecc.); Rousseau, invece — ed anche su questo punto mi sia lecito allontanarmi in parte dalle conclusioni del Seillière — Rousseau, che in letteratura è un romantico ribollente, e può chiamarsi a buon diritto il padre della poesia romantica del secolo XIX, nella cultura è ben più classico che romantico: romantico, sì, nelle teorie pedagogiche (l'educazione come autonomia del fanciullo); ma eminentemente classico nel pensiero sociale (concezione della perfezione e felicità umana nello stato primitivo, cioè nella «età dell'oro»; della sua degradazione col consolidarsi del consorzio sociale; della necessità di riavvicinarsi idealmente e moralmente alla prima età). E infatti su questo campo avvenne violento l'urto tra lui e Voltaire e gli Enciclopedisti (romantici del progresso). Sono quindi convinto che il misticismo naturista sia uno di quei filoni della «cultura classica» addentratosi nella «cultura romantica», tenuto in onore dalla poesia idillica del Rinascimento e dai teorici seicenteschi del diritto naturale e dagli uni e dagli altri additato all'anima ardente del Ginevrino. Perciò, quando Taine batte sull'*esprit classique* come un potente lievito della Rivoluzione francese, il suo intuito vede con lucidità quanto deve l'ideologia giacobina al mito dell'età dell'oro passato attraverso il temperamento di Rousseau; solo che, come sempre, Taine mette tutto sotto la luce di un solo riflettore e falsa la scena.

Questi corollari ci riportano tutti alla questione principale: non potersi parlare di Romanticismo se non tenendo sempre presente che c'è un Romanticismo in senso largo, nella materia e nel tempo, e Romanticismo in senso stretto: due fenomeni storici, le cui circonferenze interferiscono, ma non entrano l'una nell'altra.

MARIO VINCIGUERRA.

La crisi del romanzo

Si riparla della crisi del libro, e si dimentica — fra tanto sfoggio di vanità offese, di insulti e di minaccie — qualche constatazione di natura del tutto pratica e positiva, del genere di quelle che siamo andati facendo su queste colonne nei mesi scorsi, e che in fondo non sono apparse inopportune od inutili neppure ai contradditori. In realtà, quando si dice «libro» si vuole, nelle polemiche attuali, intendere raccolta di novelle o romanzo, chè ciascuno sa come il pubblico su cui possa contare uno scrittore «serio» si aggiri in Italia sulle cinquecento-mille persone, e come gli amatori di classici non siano molti di più. Essendo anzi i lettori di libri «di cultura» una minoranza che si comporta abbastanza bene, o almeno meglio dei fedeli alla «letteratura amena» (il successo dei pochi studi critici o storici realmente meritevoli lo dimostra, e così la fortuna di alcune collezioni di classici) non è fuor di luogo rivolgersi a costoro, e indagare i motivi per cui gettandosi su Jack London — divenuto in un baleno popolarissimo — o su altri stranieri, trascurino ostinatamente quanto appresta la produzione nostrana.

La colpa è degli autori — ha osservato giustamente qualcuno —: c'è, da noi come altrove il grande scrittore per i letterati (D'Annunzio), manca invece — nonostante le autocandidature a iosa — la brillante schiera dei divulgatori secondari e leggibili dalla massa. La impostazione era buona, ma l'ignoto della *Fiera* ha scartato sul più bello: la differenza fra, diciamo, gli autori di secondo piano italiani e quelli stranieri, che fa sì che il lettore preferisca Bordeaux a Brocchi, Jack London a Guido Milanesi, Vautel a uno che non voglio nominare. E, soprattutto, l'esistenza di una categoria di autori stranieri che sta fra la prima e la seconda (Mauriac, Giraudoux, Carco) e che un tempo fu rappresentata anche presso noi, da Fogazzaro, per es.

Lo schema ha ancor bisogno di qualche ritocco, ma mi sembra sostanzialmente giusto. Non è vero che il pubblico sia vilmente discretore: appena ha la speranza di non restar deluso, abbocca all'amo di Campanile. E' ingiusto invece che il premio Nobel non sia bastato a portare Grazia Deledda tra gli scrittori — continuando l'immagine — per l'alta borghesia, al piano nobile; e ciò a dispetto delle apoteosi critiche. L'arte sobria e forte di Grazia Deledda merita una considerazione di pubblico molto maggiore; ma dal Verga in poi c'è una tradizione che par difficile spezzare, ed è strano che il lettore diffidi di quel regionalismo che va poi a cercare all'estero, nella scipitissima *Vêne*, o nell'ultra provinciale *La Brière*. Senonchè, quando fa difetto l'avventura, il nostro mercato vuole — e con gran torto — del sentimento, e ciò spiega la risonanza della Serao, vigorosa ed enfatica, la strada di Ada Negri sul giulebbe mistico, o le difficoltà della modesta scabra e tanto più significativa Grazia Deledda. Infine, guai a chi si lascia giocar dall'ambizione: G. A. Borgese l'equivoco, troppo pretenziosamente falso per i letterati, troppo «aristocratico» per i borghesi.

Scartato dunque le eccezioni, resta un problema fondamentale: perchè i lettori preferiscono gli stranieri ai contemporanei nostrani? *Perchè i primi danno loro qualcosa di nuovo o di meglio rifinito*: risposta precisa, e che è la applicazione di una legge economica. Bisogna infatti constatare che i francesi hanno una pratica narrativa molto più esperta della media dei nostri; che il loro «mestiere» è più sicuro e non è modellato su altri. Noi abbiamo dei romanzieri che si sono fatta la mano non su Balzac, ma su Bourget; l'ultimo dei parigini ha dietro di sè una ricchissima miniera di minori: About, Droz, Allais, Renard, che i nostri ignorano, o tirano malamente a sfruttare. C'è insomma il distacco che separa un contadino che lavora sulla propria terra da generazioni, da un immigrante appena sbarcato. Eppure, persuadete i queruli invenduti che meglio era proseguir l'evoluzione della novellistica italiana, fatta di facezie, e burle, e belle stragi, che non rimasticare i temi di Maupassant! Dimostrata

loro che fra l'originale e la copia, l'acquirente sceglierà sempre l'originale! Vi daranno del traditore, o poco meno. Ma la cruda realtà è che i nostri produttori di merce di seconda qualità lavorano con i detriti altrui, salvo a reclamare dazi di importazione e balzelli contro i libri di cui si sono serviti. E non c'è verso di pigliarsela con la critica, perchè chi li legge salta nei giornali l'articolo letterario, e non compra rassegne bibliografiche.

Nè i guai si fermano a questo punto. Il romanzo europeo negli ultimi anni ha cambiato — o sta cambiando — risolutamente tecnica, e ciò in base alle recenti teorie circa la formazione della personalità, teorie a cui ha non poco contribuito proprio un italiano, Pirandello. Orbene, questo graduale rinnovamento della tecnica romanzesca, iniziato da autori per letterati come Huxley, Conrad, Proust, Giraudoux, e popolarizzato poi da un Bedel o da un Chadourne, o magari da un Mac Orlan, è passato da noi fra l'indifferenza più sconcertante. Scrittori e scrittrici leggono — se pur li leggono — i loro confratelli, e poi si rimettono a tavolino e cominciano: «Capitolo I. - Era una bella giornata d'aprile....»; sono fermi al 1850 o giù di lì. Non c'è verso di smuoverli dalle vecchie faccende adulterine o politicheggianti e provinciali, e se toccano del cosidetto gran mondo ritraggono una società che non esiste più, e che è ancora quella di *Cosmopolis* o addirittura di Balzac: 1880-1830, ecco le date eterne: Rovetta e D'Annunzio, ecco l'impasto-base. Il meschino, vituperato, corbellato lettore si ribella! Dagli all'anti-nazionale. Il povero, umile, strisciante critico si permette delle riserve! Alle isole. Se non fosse venuta in tempo una santissima e sensatissima lavata di testa, anche gli editori sarebbero finiti, che so io, sullo spiedo.

C'è una generazione di giovani che sale: Alvaro, potente confuso e torbido rimescolator di immagini; Bacchelli, sereno e malizioso creatore di tipi; Baldini che è, quando la penna non gli si spunta per le divagazioni soverchie argutissimo novellatore; Malaparte, a cui la polemica sostanzia le trovate, e lo stravagante Aniante, il delicato Angioletti, e dieci altri. Tutti sono scrittori in cerca d'originalità; e son lungi dallo sposare la causa dei secondari mal venduti, poichè, di origine più schietta, sanno che l'arte vien prima e il suo sfruttamento dopo e che — come con auree parole fu consacrato — «un bocciato di scuola tecnica non deve pretendere di esser mantenuto dall'editore». Essi rendono sensibile il distacco fra la vecchia guardia che teneva il mercato, e le nuove reclute che se lo vanno conquistando. Non che queste ultime siano completamente immuni dalla imitazione, ma certo si preoccupano maggiormente di scrivere un italiano decente, aggraziato, persino fiorito; hanno il senso che un'irrimediabile rottura è avvenuta nella tecnica romanzesca il giorno in cui l'autore non si è più considerato come il padreterno dei propri personaggi, colui che ne sa vita, morte e miracoli e tiene a mostrare al lettore anche le fibre di legno dei burattini essendo persuaso di saperle analizzare; sanno che la visione è prodotto di subcoscienza, che la personalità umana è fuggevole e si presenta di fianco, di sbieco, non si lascia comprendere ma soltanto frammentariamente intuire.

Mentre, per coloro che scendono la china attaccati alla moda 1880 come un'ostrica allo scoglio, mettersi *up to date* ha significato soltanto accelerare la consumazione degli adulteri e moltiplicare il numero delle pseudovergini che corrono ansiosamente verso lo stupro invocato, o trasporre degli editoriali giornalistici o condire dei triviali fatti di cronaca con il pimento della declamazione retorica, la critica nuova si è preoccupata di aiutare la giovane letteratura come non è mai avvenuto in Italia. Troppe volte ho segnalato qui i vizi — talora radicali — gli eccessi, i difetti dei giovani per non cedere ad uno slancio di ottimismo. I «nuovi» sono carichi di peccati, ma hanno una probità di lavoro e delle ambizioni severe che i loro predecessori non sospettarono punto; i loro libri appaiono tuttora disadatti al gran pubblico; si trascinano al rimorchio degli orecchianti giornalisti molto *à la page* ma senza succo e midolla propri; devono imparare a dar delle *tranches de vie* e non delle impiastricciature di cartapesta burinata, ma hanno il gran merito di trasportarci fuori da quell'incredibile ambiente romanzesco del più ammuffito Ottocento in cui tutti i narratori contemporanei intendevano asfissiare i lettori senza remissione.

La crisi del romanzo è dunque nient'altro che la rivolta dei lettori (e ciò vale anche per il teatro). Nessuno più schizzinoso e diffidente di noi in fatto di programmi, di polemiche, di chiacchiere che durano quindici giorni, ma da diligenti *feuilletonistes* siamo avvezzi a cercare sotto la cronaca la verità che di rado si proclama. Tutti i furori delle ultime settimane si riducono alla ribellione di gente che si vede sfuggire il mercato, e ciò per un'inesorabile legge economica. Il lettore italiano è pigro, ama poco i libri, non può spendere — e talora non vuole — nella proporzione di quelli degli altri paesi. Ma è altrettanto vero che, nei limiti delle sue possibilità, tende a non lasciarsi ingannare. Il mercato assorbe, mettiamo, cinquemila copie? Non si tratta per ora di ampliarlo, ma di conquistare tutte le cinquemila copie eliminando automaticamente i prodotti inferiori, stranieri o no. Il lettore nostro non ha pregiudizi e prevenzioni: compra ciò che lo interessa. Vuole del London? Fate del London all'italiana. Vuole degli studi sociali alla Galsworthy? Cercate di raggiungere la squisitezza di tocco di un Galsworthy. Tutte le altre misure sono impopolari e ridicole: si tratta di un'operazione commerciale e niente più.

E' necessario, per questa opera di graduale svecchiamento, che le letterature straniere vengano anzi conosciute molto più rapidamente e seriamente di quanto oggi non siano, e che la critica abbia la libertà e la capacità di indicare quanto all'estero si scopre e ritrova. La vecchia concezione del critico letterario che sa la propria lingua e biascica la francese deve esser sostituita da quella dell'informatore e dello specialista, ciò che permetterà altresì a non pochi universitari di sveltirsi ed affinarsi nella pratica del mondo moderno. Bisogna eliminare lo scandalo degli inglesi tradotti dal francese, e dei plagi. Con ciò non si vuol dire che l'Italia letteraria debba mettersi ad esemplare e ricalcare la produzione degli altri paesi, ma soltanto che deve conoscerne subito e seguirne il ritmo e l'andamento, allo scopo di assimilare quel che le conviene e di saper fare le debite esclusioni. Resta intesa l'autonomia della vera arte, la necessità di radicarsi nella tradizione nazionale se si vuole realmente costruire qualcosa di duraturo e forte, ma poichè le correnti letterarie tendono vieppiù ad intersecarsi, non andiamo almeno ad attingere alle sorgenti inaridite, da ostinati provinciali. Deplorevolissima è l'abitudine di scimmiottare la moda, ma ci sono, al di là delle formule superficiali e frivole e degli orpelli che rilucono per una stagione, dei cambiamenti di mentalità che è impossibile trascurare.

Sarebbe sommamente desiderabile che la comprensione del movimento letterario europeo nelle sue linee fondamentali fosse accompagnata da un esame spontaneo e attento dei nostri classici, e che lo scrittore sapesse alternare Huxley a Leopardi e Foscolo a Mauriac. La gente di un solo libro ci ha lasciati sempre freddi: fanatici, mancano di quel senso delle proporzioni e dei rapporti che è la grande misura e regola di un letterato di gusto. C'è l'artista istintivo e violento, che scrive senza bisogno di leggere: e costui può fare la sua strada da solo, se il temperamento lo sostiene sino in fondo (ma neppure un Balzac sfugge all'ambiente, e un articolo recente di Daniel Mornet ha rilevato delle singolari somiglianze di tono tra i romanzi di Balzac e quelli de' suoi contemporanei). Ma c'è altresì una maggioranza di scrittori riflessivi e canti, di ispirazione diciamo così artificiosa, ed essi debbono tener conto di mille alchimie per giungere ad una reazione efficace. Si tratta di cambiare le polverine e le dosi.

Una forza nuova è entrata nel gioco della società: l'equilibrio delle masse, lo schiacciamento dell'individuo da parte di queste, e una intiera serie di modificazioni psicologiche ne è derivata. L'americanizzazione di molti strati sociali non è stata da noi punto studiata. I romanzieri vivono su delle nozioni incartapecorite e guidano i loro personaggi con i pensieri di cento anni fa, senza neppure tentare di correggere il loro radicale difetto di osservazione con dei rimedi letterari e degli accorgimenti. Il tanfo di Ohnet, Feuillet che si sprigiona dalle pagine di molti romanzi freschi di stampa è addirittura ignobile. Ma se il lettore od il critico recalcitrano, dàgli all'iconoclasta.

L'ultima piega è costituita dal pericolo di lasciare, con i metodi ora in uso, la via a dei giovani che non lo meritano. I costumi del mondo letterario hanno subìto, da quindici anni ad oggi, delle trasformazioni in genere non commendevoli. I tre, quattro, cinque anni di tirocinio, di riviste a duecento copie; la paziente attesa alle soglie della rassegna più importante, l'anticamera del giornale sono scomparsi. E, lasciatelo dire a uno che ha qualche esperienza, è stato un male. Tutte le volte che i famosi manoscritti sepolti nei cassetti dalla invidia dei critici e dalla gelosia degli arrivati sono venuti in luce, la delusione è stata viva, pronta, indiscutibile. E se anche qualcuno ha atteso a torto, cento altri si sono affinati e migliorati: a chi è mancata la pazienza, suo danno. Piuttosto che vederci scaraventare dei pacchi di componimenti scolastici redatti da adolescenti in vena di erotismo e che scambiano il calore della pubertà per il fuoco del genio, preferiamo leggerci il millesimo ricalco di Bourget e la milionesima copia di un Coppée ritinto. I giovani che contano, oggi, in Italia, sono sulla trentina, o l'hanno già varcata: i giovincelli aspettino il loro turno di maturazione, e si tengano sotto il fermacarte l'imitazione della *Nouvelle Revue Française* che hanno abbozzata sul fascicolo appena giunto.

Qui non abbiamo voluto parlare in veste di critico letterario ma di un uomo che ha delle simpatie e degli odi, delle opinioni da difendere e dei giudizi da esprimere. Ci siamo risparmiati il più possibile i nomi, gli esempi, le personalità. La crisi del romanzo è stata da noi esaminata sotto l'aspetto commerciale, parlando come un libraio che sapesse un po' di lettere o un editore di qualche fiuto. La diagnosi non è una cura, ma il preludio ad una cura. Ora, fate voi: e sotto a chi tocca.

ARRIGO CAJUMI.

Il padre del pianoforte

Anche nel campo musicale, come in molti altri, l'Italia fu spesso iniziatrice di forme e di idee nuove, che, coltivate da noi con amore in origine, esularono poi altrove, e altrove trovarono il loro completo svolgimento. Così accadde, tanto per addurre un esempio, per la sinfonia, e si può dire che anche così accadde, benchè il fenomeno sia un po' meno accentuato, per la sonata. Questa forma musicale era stata prestissimo coltivata in Italia, ed anzi, non è improbabile (come dimostrò il Torrefranca) che in Italia abbia avuto origine: certo è che nella prima metà del '700 noi avremmo potuto seriamente competere con la Germania, specialmente per merito di Domenico Scarlatti; invece verso la fine del '700 e nei primi decenni dell'800 ai tre grandi nomi di Haydn Mozart Beethoven, noi non possiamo opporre che uno: quello di Muzio Clementi, romano, vissuto dal 1752 al 1832.

E' veramente spiacevole che per questo valido rappresentante italiano della «sonata», anche da noi ci si sia troppo spesso rimessi al malevolo ed acre giudizio di Mozart, il quale, in una lettera alla sorella, dopo aver concesso che Clementi eseguiva molto bene i passaggi di terze, sentenziava: «fuori di ciò non ha niente, assolutamente niente, nè di stile, nè di gusto, nè ancor meno di sentimento». E' molto se i più, memori del soprannome di «padre del pianoforte» dato a Clementi da amici o ammiratori, lo ricordano come un grande perfezionatore della tecnica del pianoforte, creatore di una «scuola» d'esecuzione, illustre didatta, abile e virtuoso concertista. Ma le sue qualità di compositore sono generalmente disconosciute con molta leggerezza.

Certo Clementi non è un poeta che trascenda i limiti della sua arte per assurgere a grandiose affermazioni d'universalità, ma è innegabilmente un poeta. Per intanto, come autore di musica «per pianoforte», egli non ha nel suo tempo chi lo superi. Infatti Haydn scrisse musica per clavicembalo, e Mozart non ebbe certo la meravigliosa conoscenza tecnica del pianoforte, che Clementi acquistò non solo con lo studio (fin dall'età di sedici anni egli potè esercitarsi sul pianoforte, strumento allora di recentissima invenzione, per la generosità di un nobile inglese che volle tenerlo con sè nel suo castello per fargli compiere degnamente gli studi musicali), ma sopratutto con la sua pratica di costruttore (è noto che Clementi impiantò a Londra una fabbrica di pianoforti, i cui affari egli curò sempre personalmente, con molta diligenza). Quanto a Beethoven, si sa che anche la sua musica per pianoforte è orchestrale, o almeno è sentita e concepita orchestralmente: il suo genio titanico, incapace di soffrire limitazioni di qualsiasi genere, lo spingeva a sforzare, a violentare le possibilità del pianoforte, perciò egli non si curava di ricercare e sfruttare, come fece Clementi, le attitudini e le capacità peculiari di questo strumento.

Inoltre è già un gran merito che, contemporaneo di quei tre grandi, Haydn Mozart Beethoven, Clementi non imiti nessuno: anche se qualche superficiale influsso di questi autori si nota nelle sue opere, egli è pur sempre sopratutto se stesso.

Amantissimo della musica, per la quale fin da fanciullo dimostrò tendenza spiccatissima, Clementi fu sempre un uomo assorto nella propria arte, un uomo contento del proprio lavoro, felice di potersi appartare dal mondo per vivere serenamente in mezzo ai lieti fantasmi delle sue creazioni musicali. Durante la sua brillante carriera di concertista, egli frequentò le principali corti europee: ma non si trovò mai a suo agio in quell'ambiente di frivolezza, di pettegolezzi, di vanità, e certo non lo cercò mai per se stesso: ve lo spingeva la sua proverbiale avidità di guadagno, che, come quella del viaggiare, non rara a quel tempo, era una delle sue manie. Questa noncuranza di Clementi per la società del tempo suo è stata anche accennata dal Paribeni nelle ultime pagine della I.a parte del suo «Muzio Clementi nella vita e nell'arte», (1) l'unica opera completa ed esauriente, che, per quanto io sappia, esista su quest'argomento. «Se non la previsione del futuro, almeno l'insoddisfazione del presente io credo di vedere adombrata — quando guardo l'effigie di Clementi — nella lieve piega della bocca, in mezzo a quelle linee fini e dignitose» Con questo non bisogna credere che Clementi fosse un misantropo brontolone e scontento: egli non avrebbe mai potuto divenir tale, per il suo carattere gioviale e sereno, spensierato e buontempone (su questo punto son d'accordo tutte le testimonianze pervenuteci dai suoi contemporanei), carattere sano e robusto, che gli permise di condurre una vita sempre serena e tranquilla, anche in mezzo a contrarietà talora notevoli.

Questa figura appunto, dell'uomo gaio e sereno che conduce una vita piacevole e non agitata, appare nella musica di Clementi; infatti, se si dovesse definire la caratteristica della sua arte, con una parola, io sceglierei la parola *brio*, come meno inadatta, a dare in sintesi un'idea dello stile di quel musicista. Anche a proposito di Haydn e di Mozart si parla di brio, perciò bisogna fare una breve distinzione: il brio di Haydn è essenzialmente *settecentesco*, con una immancabile punta di bonaria canzonatura (Haydn è per me un termine mediano fra Goldoni e Parini), mentre in Mozart il brio settecentesco si esplica seriamente, unito ad una meravigliosa aristocratica eleganza (non tanto evidente nelle sonate per pianoforte, quasi tutte opere d'improvvisazione). Invece il brio di Clementi è il brio, immutabile per variar di tempo e di condizioni, delle persone serene e gioviali: quindi non ha nulla di quei graziosi, femminei languori della musica *settecentesca*, ma è sempre fresco e sano, d'una salute forse un po' volgare in confronto alla signorilità di Mozart. Ed ora vediamo di scoprire per mezzo di quali elementi materiali questo brio si esplichi nella musica di Clementi.

Io credo che risulti da queste caratteristiche qualità delle sonate clementiane: predominio di motivi lieti, varietà di questi motivi nelle diverse sonate (mentre spesso le sonate di Mozart, per esempio, hanno motivi comuni, talora uguali, talora modificati superficialmente), loro sviluppo sempre originale e impensato, lontanissimo da ogni regola e da ogni retorica. In Clementi lo sviluppo del tema d'un *tempo* di sonata non è una vuota esercitazione per cambiare e poi riassumere il tono primitivo, condotta faticosamente a termine per mezzo di passaggi presi in prestito alla retorica e di frasi fatte musicali: no, in Clementi lo sviluppo è una necessità vitale del tema stesso. Spesso Clementi usa la forma monotematica per il primo tempo delle sue sonate: ma crea temi così organici nei loro vari e freschi sviluppi, che il *tempo* ne vien fuori come d'un getto solo, e se si dovesse indicare qual'è il tema, talora si sarebbe tentati d'indicare tutto il *tempo*. Probabilmente per questa sua spontaneità nello svolgimento dei temi, Clementi usa raramente tutte le vuote fioriture, i melismi tanto in uso nel suo tempo: la sua idea musicale si svolge automaticamente, per virtù propria, quindi gli si presenta in forma sobria e nitida.

In Clementi i motivi scherzosi e lieti predominano per quantità e per valore artistico: solamente se lo prende dal popolo (si sa ch'egli amava assai il *folklore* musicale) Clementi sa darci qualche bel motivo malinconico e commosso, sentendone e facendone gustare tutta l'intima poesia. Ma egli ha poca potenza d'espressione in questo campo; è raro ch'egli sappia fortemente commuoverci, sappia farci chinare il capo coll'espressione d'un forte dolore, o sappia entusiasmarci con una visione grandiosa e solenne: e ciò è naturale, dipende dal suo carattere stesso, incapace di sentire profondamente, o meglio, di conservare un grande dolore. Infatti di rado Clementi ci dà un bel tempo lento, veramente commovente e toccante. Il Paribeni sostenendo che Clementi fu grandissimo anche in questo campo, spiega che egli nei tempi lenti ebbe l'intendimento di «rendere cantabile ed espressiva l'esecuzione sul pianoforte», cioè, per mezzo del *legato*, imitare sul pianoforte il fraseggio del canto: io credo che questo scopo prefisso, questa preoccupazione tecnica gli soffocasse molto sovente l'ispirazione. Talora, specialmente nelle prime sonate, il tempo lento manca affatto, spesso è brevissimo o sproporzionato rispetto agli altri, altre volte non ha il solito carattere di gravità e profondità, ma è lieto e scherzoso e qualche volta tende a trasformarsi in tempi come questo: «un poco andante, quasi allegretto» (son. op. 34, n. 1). Qualche volta sforzandosi di darci un «lento e patetico» (son. op. 26, n. 2), Clementi comincia con un tema antipaticissimo, «patetico» nel senso peggiore della parola, poi (battuta 13) salta fuori un nuovo motivo, non più patetico, ma spigliato e festoso.

Ma negli *allegro* e sopratutto nei *presto* o nei *rondò* degli ultimi *tempi*, che festa, che gioia, che allegria! Che sprizzare scintillante, argentino di motivi arguti, festosi e sereni; che effetti comici, raggiunti talora con la ripetizione caricaturale ed esagerata di un motivo buffo, simile a una cantilena, che si mostra, scompare in una variazione, poi ritorna quando meno te l'aspetti, provocante, esasperante col suo continuo nascondersi o riapparire. (son. op. 34, n. 1). Allora l'impressione che Clementi ci lascia non è più debole, superficiale, come nei tempi lenti: qui un'onda di letizia e di spensieratezza ti trascina prepotentemente, e ti spinge e ti tira se sei restio o corrucciato; come un bimbetto irrequieto, che vuol farti giocare con lui, e ti piglia per mano e ti tira per la giacca e finisce per farti spianare la fronte contratta e cacciarti dal capo i pensieri tristi.

Da quanto abbiam detto sinora risulta il difetto dell'arte di Clementi: è unilaterale. Nelle sonate clementiane non sentiamo vibrare tutta la vita in tutte le sue forme, come nelle sonate di Beethoven, anzi sentiamo la vita solo in quel che ha di lieto, di sereno, di comico, di grazioso: mancano forza, eroismo, pensiero, dolore: ciò che è grande, ciò che è profondo manca a Clementi. Perciò egli non può essere il nostro amico più caro, quello che cerchiamo nei momenti tristi, quello a cui chiediamo conforto, consiglio, coraggio: Clementi è il compagno piacevole, che rivedi volentieri se sei di buon umore, perchè ti fa ridere, perchè narra tante belle storielle, perchè non ti tedia col racconto delle sue miserie, perchè non ti fa mai rimproveri, nè ti dà consigli: ma guai se ti capita tra i piedi, ridanciano e buffone, il giorno in cui ti rattrista un grande dolore!

Per questo non bisogna chiedere a Clementi più di quello ch'egli sa dare.

MASSIMO MILA.

(1) G. C. PARIBENI - *M. C. nella vita e nell'arte*. (Milano - Il primato editoriale - 1922).

LA PAGINA REGIONALE

L'opera della Società "Magna Grecia,,

Dogli Atti della Società Mogna Grecia per il 1927, di imminente pubblicazione, ricoviamo per il Baretti una parte della interessonte relazione che sulle ricerche per la determinazione del sito esatto dell'antica Medma allestì il Presidente della Società stesso Sen. Paolo Orsi. La pubblicazione ci offre il destro di richiamare l'uttenzione dei lettori sull'opera che, silenziosamente e olacremente, conduce, omai da sette anni, la Società «Magna Grecia, fondata nel 1920 da un piccolo gruppo di Amici del Mezzogiorno con l'intento di precedere sollecitare occompugnare Governo e Nozione nell'opera di esplorozione, di illustrazione e di difesa del preziosissimo moteriale archeologico, che giace o ignoto o malnoto nelle regioni dell'Itolin Meridionale in cui fiorirono, fro le altre minori colonie greche, Locri, Crotone e Sibari. La Società, che nei pochi anni di vita ha già al suo nttivo le fortunote " campagne " della zona di Montcleone Calabro, di Toranto, dell'Agro Materano, di Punta Alice (Cirò-Calabria), le esplorazioni interne del tempio di Metaponto, i restauri al tempio di Atena in Siracusa, la importantissima " campagna" per il ritrovamento di Sibari e di Trorio, "campagno" per cui si spera sia per esser risoluto " il mistero della Città oggi sol ricordato per la mollezza dei suoi costumi... e che dovette il suo decadimento politico pricipalmente al moto rivoluzionario facente capo allo dottrina pitogorica». (1).

Medma - Nicotera

Ricerche topografiche

Fu Medme o Mesma une piccola città iteliote sul Tirreno, probabile colonia di Locri; oscure quento mai ne è la storia, ed in ogni caso essa ebbe secouderia importauza nelle grandi competizioni italiote o siciliote. Iatorno ed essa esiste una piccola letteratura, dovuta per lo più ad oruditi locali, e quasi inaccessibile al grnude pubblico degli studiosi; o la discussione vertè in particolare sul sito esatto della cittadina.

Tenendo sovrettutto conto dei poveri scarsi o tardi ruderi in vista nella cempagna a sud delle Marine di Nicotera, credette, ora è poco meno di un secolo, Vito Cepialbi di Montoleone cho Medma s'avesse ed ubicare in queeta breve piena; e la sua voce, le sua autorità dettò legge. Se non cbe a tele credenza dettero una forte scossa le mie cempagne condotte negli anni 1912 e 1914 negli immediati contorni di Rosarno.

Ho sempre avnto ed ho il più grande rispetto per l'opera o le memorie di Vito Cepialbi. Egli fu un archeologo proviaciale dei migliori per il auo tempo, il cui nomo dovrebbe la Calebria ricordare con onore. Ma ben eltro sono lo esigenze della scienza odierna. La atoria della plastica greca, la ceramica, l'architettura e la topografia, cbe oggi formano cempi vastissimi o quas eutonomi, erano ei tempi del Cepielbi ancore nella loro fase primitiva; noa è eue colpa, se egli non potè approfondirsi in essi, e se telune delle sue conclueioni, nol fetto epecifico delle ubicezione di Medma, diecendono da promesse errate, cioè da errato iaterprotazioni tectonicho e cronologiche di monumeati. A questi eppunti che riguerdano il Capialhi, devo aggiungere, come successivamente il campanilismo ed il dilettentismo abbieno fatto perdere ancho a persone rispettabili, e talvolta dotate di buona coltura storica, il giusto filo, l'esatto criterio coaduttore. Oggi siamo arriveti al punto, che il negere Medma sorgesse nella breve Piena della Marina di Nicotera, si intorprete come offesa e Nicotera. Ogni commento e tali attegginmenti è perfettamente superfiuo.

Di tati sentimenti per la sua piccola patria e le sue antiohe memorie si è fatto recentemente paladino il nicoterese dott. Vincenzo Russo, profeseore di Storia e preside del R. Istituto Tecnico di Cetania; egli ha pubblicato una seria e decorosa monografia intitolata *Sul luogo di Medma*, apparsa *nell'Archivio Storico per lo Sicilia Orientale* di Catenia (a. XXII, 1926). Leggendo lo scritto del dott. Russo mi sono persuaso della serietà di esso, della eua intrinseca bontà eopratutto storica, dello sforzo tenace di riconoscere sul terreno, percorrendolo amorosamente, le reliquie archeologiche della presunta Medme, ed ho appreso alcune notizie storiche, per mo nuovo, eulla piccola regione e dati di fatto da tenere in coato.

Ma dopo le lodi meritate seguoao le critiche, equo e eerone. Il lavoro del sig. Russo, ben condotto uella parte storica e tredizionale, rivela subito ln incompetenza archeologica dell'A. Quando in fatto trattasi di stabilire o di scoprire la precise ubicezione di una città greca, eia pur piccola, ma cepoluogo di uno statarello autonomo, il criterio topografico diventa un un argomento di valore preminente; e ad esso convicne aggiungere quello monumentale, per il quale fa d'uopo una edeguata preperazioue pratica oltre che teorice. Questi criteri sono mancati al prof. Russo, nè io voglio fargliene cerico; dalle sue errate premesse topogrefiche ed nrchcologiche è venuto inevitabile il crollo della sue tesi.

Le qualo in sostanza è questa, che Medme si edegiasse nella pianurette di un 8 kmq. racchiusa fra lo balze dell'ettuale Nicotere, il mere, il Mammella ed il sistema collinoso degredante a levente verso il fiume Mesima.

Segue la relozione delle indagini topografiche archeologiche condotte sui luoghi dol sen. prof. Paolo Orsi. Per ragioni evidenti diamo di tali indagini solamente le conclusioni.

* * *

Amo la Celabria di grendo amore, o credo di averne date molteplici prove; ma non comprendo come si feccia una questione di cempenilo fra due paesi, per rivendicare il sito di una piccola città greca, contese fra due moderne alle destre ed alla sinistra del Mesima. Per emor di Dio non torniamo indietro di due secoli, queudo s'imbrettaveno centinaie di pagine, per gelosie etoriche o campanilistiche, sovente vuote di senso e di contenuto. Nicotere e Rosarno si guardino dallo loro alture, senza invidia e senze astio per le loro egualmente nobili origini, e procedeno serene o concordi nella altrottanto nobile gara di redenzione agricola dei pingui piani e dello ubertose colline, cbe furono anche in pessato la loro precipua ricchezza.

Per me i risultati concreti, obiottivi e sinceri dello vecchie e nuovissimo ricerche si concretano nei caratteri seguenti:

1. Medma fu a Rosaruo-Pien delle Vigne, perchè le massa di magnifico materiale dei secoli fiao VI a IV, colà rinvenuto (e parlo non solo del materiale derivante da un querto di secolo di dovestezioni egricole non controllete, e disperso in tutte l'Europe) co lo attesta. Nicotera nulla di simile è in gredo di contrapporre.

2. Nè a Nicotera nè alla Marina si rinvenne alcunchè di simile, me pochissimi materieli ellonistici; non però un ecpolcro, o quanto meno un sepolcreto, una necropoli, un edificio quelsiesi di buena età grece.

3 Nicotera sorse terdi in età romana e fu sopratutto uno «statio itineraria».

4. Alle Merina d. N. vi era un «Emporium» ma pare fosse di età Romana; nella campagne circostento si henno «vici, pagi, rura» di età romana. Pare che dotto Empurium esportesse graniti locali lavornti; me poichè tele industria necque nell'età imperiale, encho l'Emporium sarebbe di data romana; a conferma di ciò atarebbero i reperti tardi dei terreni circostanti.

5. Ma fu l'Emporium il porto di Medme! Questo è uno dei punti molto controversi. La configurazione delle costa, che abbiamo studiata, depone a favoro di un porticciolo di ricovero, l'unico su lunghissimo tretto della costa tirrena A tutta prima la cose eppere probnbile ma non provata. Siccome però attorno ad un porto per quento piccolo sorgova un abitato, e poichè elle Marina nulle si è riconosciuto di materiale greco del VI-IV secolo e. C., la soluzione anche di questo dubbio rimane in sospeso.

6. Ma il pernio della questiono si muove intorno alla «grende fontana», di Strabone, o meglio della sne antica fonte, Ecateo. Le o lo ricche fonti di S. Faustine, alimentaveno due borgatelle rureli di età romana ed altresì lo circostanti campagne; non abbiamo testimonienze ercheologiche di una conduttura fino ell'Emporium. Certo è che le fontane di S. Faustina crano lo più copiose e le più vistose sulla destre del fiume, c dovettero servire ancho ad alimentare i convogli della via Popilia. Per altro anche Rosarno o le immediate vicinanze della cittndina dispongone oggi e disponevano in antico di buone o copiose fontane. In un primo tempo cra anch'io propenso a collocare la fonte straboniana a S. Faustina, ma oggi dopo le mia indagine sullo ecque di Rosarno sono perplesso. Ed in ogni modo, ancorchè io accedessi al pensicro del mio evversario, che a S. Feustina s'abbia a collocaro la fonto Medma, non discende affetto, per le ragioni topogrefiche in precedenza esposte, che Medma s'abbia a ricercare sulla destra del fiume, piuttosto che sulla sinistra.

Io non so se il mio cortese avversario si arrenderà allo argomentezioni che ho svolto, tendenti a dimostrare cho Medme fu nel sito dell'attuale Roseruo ed a Pian delle Vigne, e non sulla destra del fiumo. Se io non fossi riuscito nel mio compito, non altro mi resta che ettendere sereno il responso di ulteriori esplorazioni, stringendo el prof. Russo, con molta cordialità e con tutto il rispetto ai suoi nobili sforzi, la meno.

(1) Quelli dei nostri lettori che desiderassero notizie particolari sull'attività della Società "Magna Grecia „ possono rivolgersi alla Segreteria Centrale della Società (Dott. Umberto Zanotti - Bianco - Giuseppina Le Maire - Palazzo Taverna, Via Monte Giordano - Roma).

I Piemontesi nel giudizio di Giuseppe Baretti

Comincierò dai Piemontesi, che sono popolo d'Italia più vicino all'Alpi. Una delle principali quelità che li distingue dagli altri Italieni è la loro mencenza di allegria. Un forostiere che viaggi nell'Itelia, scorge agevolmeate che tutte le regioni vi hanno una cert'aria giovialo e lieta, e cbe appariscono naturelmente inclinete ai piaccri romorosi; ma s'egli attraversa le città del Piemonte, scorgerà bentosto sul volto di quegli abitanti unn cert'eria di melenconia o di mesta gravità.

Vi eono ancora molte altre perticolerità che fanno differire i Piemontesi dagli altri Italieni. .... Non solo i Piemontesi non henno quella viva immeginazione che fa inclinare gli altri Italieni alla poesia, ma soao eziandio insensibili elle bellezze del Tasso e dell'Ariosto, cho accendono e infiammano un Romano, un Toscano, un Veneziano, un Napoletano e nondimeno i Piemontesi riescono in diversi generi di letteratura: hannu degli uomini celebri in giurisprudenza, in medicina e in matematica.

E' pure cosa notabile che i Piemontesi non furono mai eccellenti nelle belle arti....

Ma se i Piemontesi non possono essere messi a confronto coi Tosceni e con gli altri Italiani per le vivacità della fantasia che richiedono la poesia e le belle arti, hanno d'altronde molta superiorità, considerendoli come soldati. Contuttochè le loro truppe non eieno mai state numerose, non v'è persona un po' versata uella storia che ignori con quale valore resietettero per più secoli contro i Francesi, contro gli Spagnuoli e contro i Tedeschi, tuttavolta che questi popoli vollero assoggettarli. Vero è che sovente furono custretti di cedere alla forza ed al numero di loro nemici; ma hanno sempre scosso il giogo con molta costanza e prontezza; talchè in Francia dicesi per proverbio che *il Piemonte è la sepolturo dei Francesi.*

I Piemontesi sono talmento animati da uno spirito merziale, che gli etessi contedini ambiscono di mostrarsi con quelche segno militero; è si commo il vederli seguire l'aratro in uniforme, che un forestiero il quale non sapesso che sogliono comperare tali vestimenti, per loro uso, potrebbe creder che il Piemonte abbia più soldati di quanti ne hanno gli Stati del re di Prussia.....

La nobiltà del Piemonte, la quele è numerosa riguardo all'estensione del paese, affetta molto le maniere e il linguaggio francese; ma è ancore ben lontana dall'avere quell'affabilità, quell'aria eciolta e cortese e quella vivacità di carattere che distinguono la nobiltà francese. L'orgoglio della nescita è un difetto notabile nelle nobiltà di Torino. Le meggior parte sdegna qualunque unione femiliare con quelli che henno un'antichità meno remota; o, se si ebbassano a parlar loro e ad emmetterli seco in una specie di familiarità, le loro compiacenze sono un sì bizzarro miscuglio di urbanità e di alterigia, cho è impossibile che un uomo da qualcosa non se ne sdegni. Molti fra questa nobiltà sono tenuti in concetto di abili negoziatori, e si denno vanto di politici; ma l'inclinazione per la guerra fa sì che trascurano tutti le coltura delle lettere; cosicchè pochi di loro senno la lingaa italiena, un numero ancor minore latina, nè udii che elcuno conoscesse l'alfabeto greco.

Il ceto medio, in Piemonte, non è più sollecito del primo ad acquistare cognizioni in Italia, la cui cittadinanza sia più ignoranto di quella del Piemonte. Alcuni, come dissi, si distinguono nella medicina, nella giurisprudenza e nella matemetica: ma generelmento non hanno elcun amore per lo studio: almeno, entrando nelle loro conversezioni, ne' loro caffè ed in altri luoghi pubblici, trovai i loro discorsi familiari troppo frivoli ed insipidi. Sono tanto puntigliosi e sì pronti a mettere mano alla spade, che succedono più duelli nel solo Piemonte che in tutto il resto dell'Italia.

Le gentildonne, come le cittadine, vivono nelle più crassa ignoranza. Le librerie di quello che leggono, sono composte di qualche romanzo francese. La conversazione delle donne piemontesi è le meno piacevole, in confronto di quella dell'altre italiane: alcune di esse sono dissoluto; ma la maggior parte professa una stupida divozione. Poichè sanno mantenersi tra questi due estremi, ed essere amabili in societa.

Gli artigiani e i contadini del Piemonte sono la parte più stimabile di ques e neziono.. I Toscani e i Genovesi, gli agguagliano appena in industria e in abilità uelle manifatture o nell'agricoltura. Le loro manifatture vanno continuamente fecendo nuovi progressi, in pregiudizio di quello di Francie, e vi sono poche terre in Europa meglio coltivate delle loro eccetto le migliori provincie inglesi.

Per terminare il quadro dei Piemontesi, soggiungerò che sono ammiratori dei Francesi, odiano i Genovesi, disprezzano tutti gli altri Italiani, e non sono amati da alcun popolo, benchè siano ospitali, a loro modo, verso tutti forestiori, non esclusi quelli contro dei' quali nutrono odio e disprezzo.

Dalla «Relaziono degli usi e costumi d'Italia» 1768. Londra.

I Milanesi nel giudizio di Giuseppe Barefti

Gli abitanti delle Lomberdia, o principelmente i Milanesi, ventano molto la loro umanità, e non senza fondamento, giacchè sono forse il solo popolo dol mondo che non sie odiato de' suoi vicini. I Piemontesi, come dissi, odiano i Genovesi, o ne sono eborriti; i Genovesi non amnno che i Toscani; i Toscani non hanno tenta inclinezione pei Veneziani o pe' Romani; i Romani non sono certemente apologisti dei Nepoletani; quasi tutte le regioni italiane sono, senza saperne il perchè, animate da una ridicola antipatia le une verso lo altre. Me i Milencsi fanno un'onorevole eccezione a questa regola generalo, o godono l'inestimabile vantaggio di essero emati da tutti i loro vicini, o almeno di esserne guerdati senza la minima avversione; e questo ventaggio lo debbono cortamento alla loro schiettezze e alle loro cordielità.

Vengono essi peragoneti agli Alemanni per la loro buona fede, ai Francesi pel loro amore del lusso e dell'elegenze nei loro equipeggi e nel loro addobbo: e soggiungerò volentieri che rassomigliano agl'Inglesi nel loro gusto per la tavola; il che li fè chiemare *lupi lombardi*.

Non solo la nobiltà milanese, ma eziandio gran numero dei ricchi cittadini e mercanti tengono una tavola, nella quale regnano l'abbondanza e il buon umore.

Da «*Gli Italiani ecc.*» V. Baretti. A.

Libri ricevuti.

S. BUTLER: *Erewhon*, - Tradotto da G. Titta Rosa. - Edit. Corticelli, Milano. - L. 10.

I. LONDON: *Il Popolo dell'abisso.* - Tradotto de Ginuni d'Arezzo. - Edit. Corticelli, Milano. - L. 8.

C. H. WELLS: *L'amore e il signor Lewis Ram.* - Tradotto da Bice Pareto Magliano. - Editoro Campitelli, Mileno. - L. 9.

R. KIPLING: *Il libro della Jungla.* - Tradotto da Umbertu Pittola. - Edit. Corticelli, Milano. - L. 8.

J. GIRAUDOUX: *Eglantine.* - Trad. Nicola Canè. - Edit. Vitagliano, Milano - L. 10.

G. GANDOLÉI: *La vittoria del sole.* - Edit. Campitelli, Bologna.

CARLO *Baccari*: *La fuggitiva.* - Editore Carabba-Lanciano. - L. 7.

LIRICI GIAPPONESI: scelti e tradotti di H. Scimoi e Gherardo Marone. - Edit. Carabba-Lanciano. - L. 4,5.

GUGLIELMO JAMES: *Principi di Psicologia.* - Estratti a cura di Ziao Zini. - G. Paravia, Torino. - L. 12,80.

B. SPINOZA: *L'Etica*, a cura di Piero Mertinetti. - G. Parevie, Torino. - L. 12.

KURT KASER: *Riforma e Controriformo.* - Trad. Ginseppe Maranini. - Editore Vellecchi. - L. 17.

VITO G. GALATI: *Gli scrittori delle Calabrie.* - Dizionerio Bibliografico con prefazione di Benedetto Croce. - Edit. Vellecchi, Firenzo. - L. 20.

GIOVANNI CARANO-DONVITO - *L'Economia meridionale prima e dopo il Risorgimento.* - Editore Vallecchi, Firenze. - L. 30.

Amici!

Affrettatevi a pagare tutti l'abbonamento.

Il "Baretti,, non vive che coi mezzi che gli vengono da voi.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE — EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 — TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 3 - Marzo 1928

"Comunicazione„ dell'atto estetico e suoi "concomitanti fisici„

Grande è l'importanza per la storia dell'estetica di questo libro che espone in modo particolareggiato e con fine intelligenza i pensieri sulla poesia e sull'arte di Blake, Coleridge, Wordsworth, De Quincey, Shelley e Keats, di quella che si potrebbe chiamare la teoria romantica della poesia in Inghilterra. Con quale criterio la ricostruzione storica e l'esame critico siano condotti è detto nel sottotitolo, che è stato di sopra trascritto. Senonchè, all'esposizione segue un capitolo, o piuttosto un'appendice, nella quale — scrive l'autrice — «mi sono sforzata di formolare e discutere certe difficoltà della dottrina del Croce, di cui mi avvidi solamente quando la maggior parte del libro era composta, e che, quantunque non mi portassero a modificare seriamente il mio anteriore giudizio sulla questione romantica, mi rendono impossibile accettare a pieno la soluzione che il Croce dà al problema estetico. Io sono vivamente consapevole del carattere non conclusivo (*of the inconclusive character*) delle discussioni di questo capitolo; ma sopprimere i miei dubbi sarebbe stato poco onesto, e cercare risposte complete ad essi sarebbe stato tentare la costruzione non solo di una nuova Estetica, ma di una nuova Metafisica». I dubbi concernono la «comunicazione» dell'atto estetico, i suoi «concomitanti fisici», il «bello di natura»: e sono dubbi sui quali si sono formati più volte particolarmente i critici inglesi. Ma sono anche dubbi che hanno travagliato me stesso prima che giungessi a formolare le rispettive teorie, e anzi qualcuno di essi mi si è presentato solo più tardi, o mi ha indotto a meglio determinarlo nei posteriori miei scritti. Ora mi è grato, innanzi alle obiezioni che con tanta sollecitudine e scrupolo di verità mi sono mosse dall'autrice di questo libro, fornire alcuni schiarimenti o, piuttosto, tenendo conto delle obiezioni, riesporre in modo sommario ma perspicuo le mie soluzioni.

Innanzi tutto, il problema della cosiddetta «estrinsecazione» od «oggettivazione fisica» dell'atto estetico non è da confondere con quello del rapporto tra «creazione spirituale» ed «espressione fisica» nell'atto stesso. Questo secondo problema è stato da me risoluto o oltrepassato col principio dell'«unità di intuizione ed espressione», analogo a quello dell'«unità di volizione e azione» nella filosofia della pratica, o di «spirito e corpo» nella generale filosofia dello spirito; i quali principii si ricollegano poi alla critica che la classica filosofia idealistica iniziò della divisione di idea e realtà, di noumeno e fenomeno, di essenza ed esistenza, e simili, cioè al rigetto della falsa gnoseologia dualistica, malamente trasferita dalle scienze naturali alla filosofia (dalla scienza del finito, si diceva allora, a quella dell'infinito). Come l'autrice acutamente scorge, per confutare principii come questi bisognerebbe costruire una «nuova Metafisica», cioè o andare a ritroso della filosofia moderna e restaurare una vecchia metafisica, o inventarne una affatto nuova, della quale non c'è luogo a parlare perchè non è stata ancora inventata, nè, da parte mia, vedo per qual via si possa inventarla.

Il problema dell'«estrinsecazione» è altro. Ecco, io ho creato una poesia; cioè, l'ho espressa in ritmi e parole, l'ho mormorata dentro di me a bassa voce, o anche l'ho cantata a me stesso a voce spiegata. — Come fare affinchè questa poesia possa essere richiamata al ricordo? In certo senso, essa è già immortale nel ricordo. Potrò in apparenza dimenticarla, ma un giorno, in certe circostanze, magari in certe particolari condizioni (direbbero i medici) nervose, dopo anni e anni, potrà risorgermi in mente, così come l'ho creata una volta. La realtà l'ha accolta e la serba nel profondo suo seno, dove non sarà mai abolita: sillaba di Dio non si cancella. Ma non si tratta di questa immortalità, o di questo risorgere per vie rare e inopinate. Come debbo fare affinchè il ricordo possa accadere a richiesta della mia volontà? Poniamo che io non sappia leggere e scrivere (vi sono stati molti poeti analfabeti), e poniamo che abbia intorno a me altri analfabeti, o che (come quel tale signore romano che aveva fatto imparare a mente ai suoi schiavi Omero e gli altri poeti e diceva così di saperli tutti lui) abbia uno schiavo o più schiavi al mio comando, ai quali faccia imparare a mente le mie parole (e non importa che le intendano, purchè le apprendano esattamente come sono da me pronunziate), e ordini loro di esercitarsi a ritenerle a mente, in modo da ripeterle a ogni mio cenno. Che cosa ho fatto con questo mio ordine e disposizione? Ho foggiato un «organo di riproduzione estetica», che, guardato come guardano i naturalisti, sembrerà un oggetto «fisico», «esterno», un «fissamento fisico del bello», o così potrà anche esser chiamato, per metafora, nel parlare corrente o per popolarità di discorso. Ma, in effetto, ho compiuto un atto pratico, operando su altre volontà che rioperano al mio operare; e questo atto p r a t i c o io ho distinto dall'atto t e o r e t i c o della creazione pratica (e non già, si badi, dall'astratta e inesistente intuizione, ma dall'intuizione-espressione). Se ora agli schiavi, obbedienti al mio ordine, sostituisco i sassi che ubbidiscono alla mia azione d'intagliarli per foggiarne la statua o la colonna, le materie coloranti che ubbidiscono alla mia azione di mescolarle e stenderle sopra una superficie per foggiarne la tavola o la tela o la parete dipinta, si vedrà che il caso non è punto diverso: anche qui io opero su forze spirituali e quelle controperano; e tanto controperano, cioè ubbidiscono e disubbidiscono insieme, che sono costretto a ricorrere ai ripari ora coi restauri e le copie, ora con l'integrazione mentale di quel che in quegli strumenti riproduttori manca o è venuto a mancare.

Come la teoria dell'unità di intuizione e di espressione ha a sua premessa l'unità del reale, così questa della qualità pratica che spetta al processo del fissamento estetico ha a sua premessa la spiritualità del reale: premessa che può altresì essere negata, ma la cui negazione richiederebbe una nuova filosofia, che scindesse da capo la realtà in spirito e natura, o si rassegnasse poi a non capir più nulla o a perdersi nel mistero. Parimente la difficoltà circa il processo onde noi dalla percezione dell'istrumento riproduttivo passiamo alla reviviscenza interiore della poesia, si risolve col non smarrire la coscienza della vivente unità dello spirito. All'autrice sembra che ciò non basti e vi bisogni anche «una certa comunanza dell'esperienza estetica attuale tra l'artista e il critico, che debbono, per così dire, parlare il medesimo linguaggio». Ma tutti, in quanto uomini, abbiamo la capacità di ogni esperienza umana, e di parlare il linguaggio di ogni altro: *nil alienum puto*. Quel che si può e si deve certamente ammettere è che, su questo fondo comune, l'umanità si specifichi variamente; e, in questo specificarsi, alcuni uomini abbiano la prontezza a cogliere certi stati d'animo e a parlare certi linguaggi, e altri certi altri, e altri abbiano più larga e altri meno larga questa prontezza; donde le empiriche differenze che poniamo tra anime artistiche e anime non artistiche, tra critici che intendono certe poesie e pur sono come chiusi a certe altre, o con difficoltà e assai tardi ne hanno una sorta di rivelazione, e simili. Il che richiama un altro principio generale, e non meramente estetico, che è quello della specificazione e individuazione dello spirito. Pure, per grande che sia la disposizione di un critico a rivivere e a intendere, questa avrà pur sempre i suoi limiti; e, per minima che si pensi la simile capacità delle anime poco artistiche, non mai sarà nulla; chè, se fosse nulla, quell'anima non sarebbe un'anima.

Quanto al «bello di natura», l'autrice ammette che in molti casi esso sia quello che è da me teorizzato, cioè un bello di fantasia, una nostra creazione poetica, proiettata in certi oggetti che si dicono naturali e che vengono così a fungere da strumenti di riproduzione estetica. Ma poichè, a mio senso, tutta la realtà è spirituale, come si può negare — ella obietta — che cosiddetti esseri e fenomeni naturali non abbiano qualche loro propria virtù espressiva e non ci dicano parole loro proprie, di propria bellezza? Non avevano, dunque, qualche ragione i romantici di ascoltare le voci e scrutare le sembianze della natura, e sentirne la bellezza, la bellezza reale e non quell'altra da noi in essa infusa? — Questa obiezione non toccherebbe la mia teoria intorno al bello di natura; ma soltanto aggiungerebbe agli uomini-poeti gli animali e le piante e altri esseri poeti. Dei quali io non pretendo negare l'esistenza; ma osservo solamente che, se è difficile comprendere a pieno certe parole della poesia da noi troppo lontana di tempo e di costume, difficilissimo, e quasi disperato, dov'essere intendere le voci e la mimica di enti naturali, dalla cui intima società e conversazione (se mai l'uomo ha vissuto in essa) il corso della storia mondiale e civile ci ha come distaccati. Credo che l'espressione estetica dell'anima di un gatto sarà meglio percepita da un altro gatto che da un uomo, per quanto egli abbia cari e familiari i gatti. L'uomo sarà sempre più disposto a poetizzare il gatto, e ad atteggiarlo e animarlo a suo modo, che non a percepire le voci dell'anima gattesca; e scriverà come Baudelaire il sonetto: «Les amoureux fervents et les savants austères Aiment tous également dans leur mûre saison Les chats, puissants et doux...»: i gatti con le loro pupille mistiche, i gatti che l'Erebo avrebbe presi a suoi funebri corsieri, se essi potessero piegare al servaggio la fierezza della loro anima... Contro le quali fantasie i gatti, se potessero conversare con noi, forse protesterebbero e direbbero con modestia di coscienza: «*Non sumus digni*: ci attribuite sentimenti e pensieri maggiori di quelli che possediamo». Il Leopardi protestava una simile indegnità riferendosi alle donne: «E mal Al vivo sfolgorar di quegli sguardi Spera l'uomo ingannato, e mal richiede Sensi profondi, sconosciuti... in chi dell'uomo al tutto Da natura è minor...». Pel Leopardi, insomma, anche la spirituale bellezza della donna era, non espressione della donna, ma creazione dell'uomo artista. Il che le donne stesse pensano assai sovente e sorridono delle visioni che di loro hanno i signori uomini, o dicono alcune volte: «Voi ci ponete troppo in alto», o: «Voi non ci comprendete»: le donne, così poetiche per gli uomini e così poco, da parte loro, poeti.

BENEDETTO CROCE.

A. E. POWELL (Mrs. E. R. Dodds). — *The Romantic Theory of Poetry*, An examination in the light of Croce's Aesthetic. — London, Arnold, 1926 (8.o, pp. v-263).

Il "mistero„ dell'anima slava

Or non è molto, quando uscì per la prima volta in francese il capolavoro d'uno dei più acuti e interessanti romanzieri russi del secolo passato, *Oblòmov* del Gonciaròv, s'è visto riapparire su per i giornali qualche nuovo sproloquio sull'«anima slava», sul suo «mistero», sulla sua «incomprensibilità»: poichè in quel libro si discorre, con una potenza d'indagine psicologica che l'eccessivo compiacersi dei particolari non riesce a soffocare, delle vicende invero poco memorabili d'un uomo apatico indolente e buono, personaggio creato non con l'intento di riuscire un tipo, ma assurto poi a simbolo di tutto uno stato d'animo proprio dei tempi e dei luoghi; e per indicare quell'impraticità, quella timidezza, quell'estrema pigrizia quasi pusillanime, fu coniata perfino una parola astratta, dal nome del libro e del suo protagonista — *oblòmovshcina* —, e la si adoperò a flagellare l'indolenza degl'intellettuali sognatori che avevan paura dell'azione come d'una strada impervia e sassosa che avrebbe sconquassati i carri allegorici delle loro elucubrazioni, fragili e complicati. Quale occasione migliore per tirare fuori le sonore parole di cui s'è dato qualche esempio in principio, e anche ardite immagini quali «Asia» «Oriente» «steppe» e via discorrendo, quando si trattava d'un caso che i russi stessi consideravano come una sintesi? Strano, certamente, quest'uomo che sta a giornate intere su un letto a fantasticare, e quando ama una donna la lascia sposare al suo più caro amico, energico quanto lui è fiacco; strano e fuor dell'esperienza comune normale cotidiana di quei tali critici da giornale. Se, a detta degli stessi russi, era un tipo rappresentativo, perchè non concludere che tutti i russi sono gente paradossale e incomprensibile? L'avevano confessato loro: c'era da aver le spalle sicure. E poi, quell'*oblòmovshcina* spiegava tutto, e con facilità: tanto la storia recente come i romanzi del Dostojevskij.

E sì che pareva che questa critica facilona non avesse più ragion d'essere, dopo che le traduzioni dirette e integrali, moltiplicatesi in questi ultimi anni, avevano dato modo di spazzar via per sempre tutti i concetti vaghi, le frasi fatte, le viete definizioni; ma si vede che c'è da battagliare ancora. Prima, era pigrizia di critici, ma giustificata in parte dall'arbitrarietà dei testi che erano loro offerti; e soprattutto inutile ossequio alla critica francese, che quasi sempre non intende gli scrittori stranieri se non li avvisa per rimpannucciarli a modo suo: così che bisognava spesso trovar per forza le bellezze dove non c'erano, perchè un traduttore — quasi sempre anonimo, per pudore, — le aveva tagliate via o mal capite, oppure perchè il visconte di Voüé non era riuscito evidentemente a leggere fino in fondo i *Fratelli Karamàzov* e con questi criteri si costruiva un suo panorama della letteratura russa. Ora, invece, da parecchie parti s'incomincia a considerare questa letteratura come qualcosa che non s'ha da amare perchè incomprensibile e nebuloso, ma appunto, e soltanto, perchè si può conoscere e analizzare e limitare: ha scritto una volta il Croce che «amare è, contrariamente a quel che crede il volgo, conoscere i limiti della cosa amata, perchè chi non ne conosce i limiti, non vede neppure il carattere e la fisionomia, e non ama, perchè non ha dinanzi a sè niente di determinato». Ma sventuratamente ha molto corso anche adesso un modo di dire, giustissimo nella sua prima parte, e invece molto discutibile nella seconda: «I russi son diversissimi da noi latini; perciò non li possiamo capire». Anche gli anglo-sassoni sono profondamente diversi dai latini; ma nessuno s'è mai sognato di vedere un *alibi* per la propria pigrizia o la propria incapacità di giudizio in questa diversità: eppure molte volte s'ha da fare un piccolo sforzo per intendere, ad esempio, i libri del Dickens; ma chi non l'ha fatto?

Si sa: se si parla dello spirito inglese, son tutti pronti a interpretarlo con la storia e la geografia: e subito vengono sfoderate la psicologia degl'isolani, la mistione dei sangui, la tenacia delle vetuste e pur moderne tradizioni. Ma a parlare dello spirito russo, molte cose facili semplici fondamentali nessuno le sa o nessuno le applica, dopo averle imparate magari a scuola e come aride nozioni. Quelli che nominando l'«Asia» e le «steppe» hanno certo una vaga idea d'una secolare dominazione tartara in Russia, ma non sanno che la cultura russa ne ebbe un arresto di cui neppure ora sono pienamente esaurite le conseguenze, pur senza subirne si può dire nessuna influenza positiva: tant'è vero che pochissime son le parole tartare restate nella lingua; mentre, se un'influenza ci fu, è quella bizantina d'ogni secolo, dall'XI al XVI. Quelli che contrappongono la letteratura russa a tutte le altre d'Europa messe insieme dimenticano che fino al secolo XVIII in Russia non c'è stato altro monumento letterario (a voler prescindere dalla poesia popolare e dalle cronache) che la *Canzone dell'Impresa di Igor*, tanto solitaria apparizione in quel buio da aver fatto dubitare a lungo della propria autenticità; e dal XVIII secolo in poi i contatti con le altre poesie europee (contatti che in principio furon dipendenza e imitazione anche pedissequa) si mantennero costantemente. Quelli che in Oblòmov vedono il tipo del russo passato presente e futuro sembrano non far caso alla storia, che modifica i popoli anche se non li muta: e quello ch'era vero e normale settant'anni fa, quando c'era ancora la servitù della gleba, ora non appartiene più alla realtà della vita.

A dir questo, sembra di star a sfondare una porta aperta. Invece, anche in giornali reputati accade di vedere critici che passano dall'ambiente del Dostojevskij a quello del Cèchov senza scorgervi soluzione di continuità: per colpa, certo, della stessa letteratura russa, che è fiorita sùbito senza bisogno, come la francese, di tentativi e di assaggi secolari; e ha avuti tanti nomi illustri, in un secolo e mezzo, da far sembrare impossibile che si dovessero disporre secondo una severa cronologia... E or è un anno e mezzo un giornale, che vuol essere autorevole nella sua pagina letteraria, stampava, su una traduzione integrale del Dostojevskij: «Ma proprio a proposito di Dostojevskij, che com'è noto, era tutt'altro che uno stilista, una traduzione che, con eleganza e *cum grano salis*, elimini le lungaggini inutili, le ripeti-

zioni continuo, le imprecisioni nebulose può conservarsi «integrale»? Quante e quante pagine non dovranno essere sacrificate alla chiarezza o alla snellezza del racconto?» (Questo giornale poi s'è ricreduto: bontà sua).

S'è detto che bisogna bandire la faciloneria, che non bisogna far confusioni, che bisogna imparare qualche nozione elementare di storia e di geografia della Russia. Ma non, beninteso, per cadere nella «critica storica», sibbene per superare tutte le contingenze di carattere regionale e storico, che sviano l'attenzione e svisano il giudizio, onde rivolgersi poi esclusivamente alla critica dell'opera d'arte come poesia. Perciò qui s'è discorso della preparazione che il critico deve avere per occuparsi della letteratura russa, e non del modo di giudicarla: perchè questo modo non esiste, e cioè non è diverso da quello che serve per la poesia di tutt'i paesi. Bisogna che chi si occupa di questa letteratura abbia sul paese che l'ha prodotta cognizioni maggiori che non siano quelle solite: appunto per non parlarne da specialista e da iniziato, come si fa ancora troppo sovente per mostrare una scienza che non c'è; e perchè non accada che dinanzi a un *Oblòmov* si dimentichi di dire se il libro è bello o brutto, per dire che il protagonista è uno strano tipo e «noi non si farebbe certo come lui».

LEONE GINZBURG.

Espressione estetica ed espressione pratica nel pensiero crociano

I principi dell'estetica crociana sono ormai così diffusamente e così profondamente penetrati nello spirito della nostra cultura contemporanea, che anche i profani del sapere filosofico mostrano di averne conoscenza o almeno provano in *re* di sentirne l'influsso. In conseguenza di questa diffusione tali principi sono generalmente accettati come una di quelle verità acquisite o indiscusse sulle quali non è ormai più d'uopo ritornare.

Ma chi si avvicini al pensiero crociano con animo non di accettare, sì di intendere e voglia penetrare la Filosofia dello Spirito come un tutto organico e connesso, non già come una giustapposizione di parti dalle quali l'una si possa accettare ripudiando l'altra, si accorge di trovarsi di fronte a una dottrina travagliata e tuttora grave di oscuri problemi.

Troppo facilmente l'estetica è considerata a sè come un comodo canone di interpretazione critica. Ma quei termini «intuizione» «espressione», «liricità», «passionalità» che vengono adoperati con tanta frequenza, hanno un significato ben preciso e determinato, che impegna la valutazione di tutta la realtà. Nè da questo legame si può prescindere, poichè l'atto intuitivo (estetico), per il Croce, è vita e realtà nel processo dello Spirito. Tanto è vero che quando nella «Filosofia della Pratica» viene eliminato il concetto dualistico di una materia anteriore allo spirito e da questo non prodotta, anche l'Estetica subisce una profonda modificazione. Del resto è proprio il pensiero sempre alacre del Maestro stesso che richiama l'attenzione su questi problemi con sempre nuovi chiarimenti, aggiunte, variazioni al nucleo centrale della sua concezione estetica.

L'aspirazione del Croce, dalla memoria pubblicata negli atti della Accademia Pontaniana fino ai Nuovi Saggi, è stato di definire, caratterizzare, chiarire il concetto di espressione estetica. Ma la teoria dell'arte come espressione, proprio allorchè sembra aver raggiunta la massima limpidezza e trasparenza, si trova a dover combattere con un'ombra che è venuta crescendo appunto col crescere della sua chiarezza.

Lo sviluppo dell'estetica crociana non è stato solo un individuare sempre meglio l'espressione estetica, ma anche un distinguerla sempre meglio dalla espressione pratica. E nello sforzo di distinguere, il rapporto tra queste due forme di espressione si fa sempre più complesso.

Il Croce insiste nell'affermare che l'espressione pratica è non espressione, che chiunque imprenda a trattare di arte deve tener presente la distinzione tra l'espressione che è puro sentimento o pura intuizione (Poesia), e l'espressione che è strumento di commozione degli affetti o di azione (Oratoria). E già nel suo giovanile trattato di estetica ammoniva di non togliere tra loro in iscambio l'espressione, della quale si dava la teoria identificandola con la intuizione e facendone il principio dell'arte, la espressione estetica, e l'espressione pratica, che si chiama espressione, ma è nient'altro che il desiderare, bramare, volere e agire stesso nella sua immediatezza (v. N. Saggi p. 127). E' il solo nome che hanno in comune queste due espressioni, ma in realtà espressione è solo l'espressione estetica, l'altra è detta così unicamente per una diversa metafora della parola.

Tra un uomo in preda all'ira con tutte le manifestazioni naturali di questa, e un altro che esprima esteticamente l'ira...; vi è un abisso. (Estetica, p. 95); tra un *Ahi!* riflesso fisico del dolore e una parola, anzi tra quell'*ahi!* e *l'ahi!* usato come parola, intercede un abisso. (Estetica p. 144).

C'è dunque, una differenza assoluta tra espressione pratica ed espressione estetica; ma che cosa è che pone questa differenza?

Nell'«Estetica» il Croce fa risiedere decisamente il carattere artistico nell'elemento formale, e il valore e il significato dell'intuizione così concepita appare chiaro ed evidente: il sentimento è l'informe e l'intuizione crea appunto il mondo delle cose dando forma individuale alla materia (sentimento) che ne è priva.

Ma questa funzione formativa non ha più ragion d'essere allorchè la materia, estranea allo spirito, si risolve nella realtà spirituale dell'atto pratico, individuale e universale a un tempo, cioè perfettamente *formato*, come ogni atto dello spirito.

Infatti, nella «filosofia della pratica», l'atto intuitivo non crea, ma ritrae il mondo delle cose; poichè le cose sono già per se stesse, hanno una loro forma indipendente dalla forma estetica: «il sentimento che l'artista vero ritrae è quello delle cose: lacrymae rerum; e, per la già dimostrata identità di sentimento e volizione nell'atto pratico e di volizione e realtà, quel sentimento sono le cose stesse. (F. d. Pratica, p. 184).

L'espressione artistica, perde dunque, in conseguenza di ciò, il suo valore di forma formante e individuante: prodotto dell'attività intuitiva non sono le *cose* (prodotto dell'attività pratica) ma le immagini, i fantasmi. L'interesse, quindi, si sposta e converge sull'altro elemento della sintesi estetica, il sentimento. E' il sentimento che dà coerenza e unità all'intuizione; che conferisce all'arte l'aerea leggerezza del simbolo, per cui si può affermare che l'intuizione è veramente tale solo se rappresenta un sentimento. (Breviario, p. 27).

La distinzione fra sentimento (pratico) e intuizione, non può più, dunque, consistere nel fatto che l'una è la forma e l'altro è l'informe e quasi la materia, il contenuto, di questa forma. I sentimenti, identificati con l'attività pratica, sono le cose stesse con la loro individua forma. Bisogna, per ciò, trovare un criterio distintivo nel seno stesso del sentimento. E il Croce afferma di averlo scorto nel carattere cosmico del sentimento artistico: «nell'intuizione pura o rappresentazione artistica il singolo palpita della vita del tutto, e il tutto è nella vita del singolo: ed ogni schietta rappresentazione artistica è se stessa e l'universo, l'universo in quella forma individuale e quella forma individuale come universo». (Nuovi Saggi, p. 126). In realtà neppure questo carattere è sufficiente a distinguere se, come sembra, si deve per «totalità» intendere il valore universale dell'espressione artistica, poichè anche l'espressione pratica ha lo stesso valore: il Croce stesso lo afferma: «il sentimento è individuale e universale insieme, come ogni forma ed atto del reale, e parimenti l'intuizione è individuale e universale insieme» (N. Saggi, p. 127).

D'altra parte il Croce ha ben ragione di insistere sulla necessità di distinguere tra l'espressione pratica e l'espressione estetica, per evitare di cadere nell'indistinto; peccato che, mi sembra, possa a ragione essere rimproverato al Gentile, pel quale è arte ogni atto individuo e determinato e quindi attività artistica ed attività pratica restano indifferenziato, compreso entrambe nella grande categoria della forma individuale dello spirito, in contrapposto all'attività logica universale. (cfr. Arte e Religione).

Ma sembra, per un bizzarro contrasto, che gli sforzi fatti dal Croce per proiettare luce sulla essenza della espressione estetica, valgano invece a rischiarare la natura del suo sosia pratico, che infatti, da semplice *non espressione*, acquista volto e fisionomia propria e può esser chiamata Oratoria: col qual nome si aggiudica un campo vastissimo, che l'arte teneva prima, evidentemente ad arbitrio, in suo dominio.

Per ritornare all'espressione estetica, se il carattere di totalità non è sufficiente a porre una distinzione, neppure è tale il carattere di *mediazione*, al quale accenna il Croce nei Nuovi Saggi: «nella pratica il sentimento è immediato, nell'arte, mediato, si passa dallo stato passionale allo stato contemplativo, (v. p. 126).

Questa mediazione sembra contradire in modo assoluto al carattere di spontaneità e di immediatezza, proprio dell'arte. E', infatti, il Croce stesso che dice: «L'arte è intuizione; e in quanto porge il reale nella sua immediatezza, non ancora mediato e rischiarato dal concetto, si deve dire intuizione pura». (Prob. di Est., p. 14).

E in vero unire le due espressioni «sentimento» e «mediazione», suona come una contraddizione nei termini. Il sentimento è la vita stessa e questa non può essere mediata.

I problemi qui accennati hanno la comune radice nel fatto che il Croce, pur distinguendo, è preoccupato di mantenere un saldo legame fra l'attività pratica e l'attività estetica: il circolo della realtà, la dialettica dei distinti riceve la sua vita dal fluire dell'un distinto nell'altro: nasce la serena visione dell'arte sopra il tumultuare dei sentimenti pratici, anzi l'intuizione estetica è questo stesso tumulto rasserenato, e il giudizio, scevrando desideri e volizioni, sogno e accadimento, tramuta in storia la variopinta apparenza delle cose. L'ufficio e il valore dell'arte come intuizione-espressione, si comprende solo attribuendole il significato di traduzione dei valori pratici in valori teoretici, di stati d'animo in immagini. (v. Problemi di Est. p. 25).

Ora a me pare che tra il sentimento vissuto ed espresso praticamente e il sentimento intuito ed espresso artisticamente non vi sia, nè possa esservi, affinità alcuna. La realtà dell'uno non ha nulla a che vedere con la realtà dell'altro.

Il sentimento come vita, come pratica, è formato e individuato, e l'espressione estetica non può significare la serenazione del tumulto passionale in una immagine; non è possibile ciò che afferma il Croce: «la parola del poeta (o quella pittorica del pittore, scultorea dello scultore, musicale del compositore, e così di qualsiasi altro artista) ha fermato nel suo cerchio il tumulto del sentimento. Eccovi, per un istante almeno, per quell'istante, finchè l'incanto della poesia dura, liberi dal fatto cioè dal pratico soffrire, e gioiosi della liberazione, riguardanti con occhio rapito ma sereno la realtà che prima batteva nel vostro sangue e nei vostri nervi ed ora batte solamente nel ritmo dell'arte, diventata cosa di bellezza. Il vostro cuore è forse ancora indolenzito, ma sopra esso si è versato come un balsamo, che rende dolce quello stesso ricordo di antico travaglio. La tragedia della vita, fattasi tragedia di poesia, è tragedia oltrepassata, domata, dominata: dominata dalla fantasia, oggettivata in una forma sensibile e completa che è se stessa ed è il tutto. Questo può e deve essere la poesia: non meno di questo certamente, non più, neanche di una linea. (Conversazioni Critiche, p. 68).

Al contrario io direi che questo non si può volere dalla poesia, nè essa lo può dare: la vita si placa solo nella vita, l'arte nell'arte. Io sono in preda a una passione violenta, o sogno, o spero o dispero: vivo. Tutto ciò si esprime con parole, gesti, scritti, suoni, canti, che sono espressione pratica, cioè niente altro che il sentimento stesso nella sua immediatezza. E l'arte serenatrice, l'arte mediatrice, che può fare? Esprimere ciò che è già espresso? Non ricado così in un naturalismo più o meno raffinato? Si certo - anzi il Croce stesso mette in guardia contro il pericolo di sostituire a una esternità più remota una esternità più vicina; al concetto di un'arte che esprime nelle sue immagini le cose esterne o le esterne idee, il concetto di un'arte che esprima nelle sue immagini i sentimenti dell'uomo, riaffermando con ciò la ricettività e la passività come propria dell'intuizione artistica che rispecchia i sentimenti umani. «Espressione e parola, egli dice, non sono già manifestazione o rispecchiamento del sentire (espressione in senso extraestetico, espressione naturalistica, non espressione)... ma posizione e risoluzione di un problema, che il mero sentimento, la vita immediata, non risolve e nemmeno pone. Quel che è vita o sentimento deve farsi, mercè l'espressione artistica, verità; e verità vuol dire superamento della immediatezza della vita nella mediazione della fantasia, creazione di un fantasma che è quel sentimento collocato nelle sue relazioni, quella vita particolare collocata nella vita universale, e così innalzata a nuova vita, non più passionale, ma teorica. (N. Saggi, p. 154).

Per fugare anche l'ombra del naturalismo, l'arte non viene concepita come forma o come liricità, bensì come posizione e risoluzione di problemi (fantastici o estetici). Ma come tale essa viene ad essere un ritorno su ciò che non ritorna, per innalzarlo a nuova vita; considerando l'espressione artistica quale mediazione dell'immediato, l'immagine, che dovrebbe nascere a un parto col sentimento si viene ad aggiungere ad esso in un momento successivo. (v. Gentile. - Frammenti di est. e lett., p. 174 seg.)

Eppure il Croce considerando l'espressione come una sintesi a priori, pone la necessità di far coincidere immagine e sentimento. Ed egli, infatti protesta contro coloro che affermano la arte uguale a intuizione e sentimento, perchè i due caratteri così enunciati appaiono solamente aggregati l'uno all'altro, e tutt'al più saldati, laddove ciò che bisogna è ritrovare l'uno nell'altro e identificarli! (N. Saggi, p. 128).

Ma come identificare ciò che una volta è stato distinto? Come riunire ciò che è stato diviso? Se l'intuizione è un fatto ulteriore rispetto al sentimento, e se il sentimento ha già la sua individuale e universale realtà, come si può chiamare questa sintesi a priori? e se l'immagine e sentimento nascono a un parto, come si può dire che l'arte sorge sul sentimento, media l'immediato, serena la passionalità?

Dice il Croce: «l'arte rifà idealmente ed esprime la mia istantanea situazione; e l'immagine, da lei prodotta, si scioglie dal tempo e dallo spazio, e può esser rifatta e contemplata nella sua ideale realtà da ogni punto del tempo e dello spazio. Appartiene..... non all'attimo fuggente, ma alla eternità» (Probl. di Est. p. 27). Ma se il sentimento è istantaneo e fuggevole, come può l'intuizione far rivivere un certo stato d'animo per informarlo della sua forma idealizzante? e se nasce uno con l'immagine, come si può avere *prima* il tumulto della passione e *poi* la serenità dell'arte. In vero i sentimenti nascono o coll'impronta dell'espressione pratica o coll'impronta dell'espressione estetica.

Se è vero che l'espressione estetica è sintesi a priori di immagine e di sentimento, il sentimento che si presenta come elemento di questa sintesi non ha mai avuto una antecedente realtà in una sintesi a priori pratica, e non è giunto all'espressione artistica attraverso una successiva elaborazione: esso è nato come cosa di arte. D'altra lato il sentimento che nasce con la forma di vita vissuta, di passione, non potrà mai assumere forme estetica. Tra l'uomo straziato dal dolore e l'uomo che esprime un dolore con una immagine di bellezza, è una differenza essenziale; nè mai può darsi che un dolore *prima* vissuto possa *poi* esprimersi e placarsi in una forma artistica. Quello che si esprime con una immagine di arte è un altro dolore che per sè stesso non duole, perchè nato da un'altra matrice. L'espressione pratica e l'espressione estetica si possono alternare o intrecciare, ma non mai passare l'una nell'altra; e quella che il Croce chiama forma aurorale del conoscere nè segue l'attività pratica, nè precede la attività logica conoscitiva: essa sta solitaria e senza nessi col mondo pratico, forma sì, ma di un mondo assolutamente e totalmente fantastico.

MARIA MARCHESINI.

La Casa Editrice Bibliotheca

RIETI - Via Roma, 5

Diretta da Domenico Petrini

ha iniziato con lo scritto «Contrasti d'ideali politici in Europa dopo il 1870» di Benedetto Croce, la pubblicazione dei *Quaderni Critici*. I quaderni critici non hanno altra ambizione che di portare alla discussione, nel campo degli studi, qualche idea che possa giovare al loro progresso; non sdegneranno gli studi eleganti dell'erudizione, se pur si guarderanno dal perdersi in una oziosa ricerca di curiosità; parleranno infine della scuola italiana, nei suoi problemi.

Nient'altro: troppo l'esperienza breve ma piena di vita, di un venticinquennio ammonisce che programmi rivoluzionari, che nuove fondazioni di dottrine o di scuole hanno sempre racchiuso vistosamente un non non vistoso vuoto d'intelletto, che in molti s'è trovato anche vuoto di coscienza.

A chi lamentasse la tenuità dei quaderni ricordiamo che uno degli spiriti più acuti del nostro primo ottocento, ingegno avido di conoscenze e nuove e varie, scrisse a capo di una storia dell'Economia Pubblica in Italia: «i libri per essere utili all'universale debbono essere brevi».

COLLANA QUADERNI CRITICI

N. 1 BENEDETTO CROCE: *Contrasti di ideali politici in Europa dopo il* 1870. - L. 4.

Seguiranno quaderni di LIONELLO VENTURI, CESARE DE LOLLIS, NATALINO SAPEGNO, EDMONDO RHO, DOMENICO PETRINI.

Pubblicheremo nel prossimo numero il programma.

• • •

Casa Editrice Doxa

Via Guardiola 23, Roma

ha recentemente pubblicato:

L'Ascesi Capitalistica, di M. M. Rossi. L. 7 franco di porto.

E' un'esposizione accurata del pensiero di Max Weber e di Troeltsch sulla genesi del capitalismo: critica del materialismo storico ed illuminazione generale del problema.

Un premio ai nostri abbonati.

A. F. FORMIGGINI, il noto editore romano, alla cui iniziativa si devono le collezioni: Classici del ridere; Profili; Apologie; Lettere di amore; Polemiche, ecc., è anche il direttore del periodico bibliografico: «*L'Italia che scrive*», rassegna per coloro che leggono, supplemento mensile a tutti i periodici. E' sui repertori bibliografici di questa agilissima rassegna che si svolge da anni, in gran parte, il lavoro della libreria italiana, sì che l'importanza pratica dell'Ics si è venuta progressivamente sempre più affermando.

I nostri abbonati potranno avere l'undicesima annata de *L'Italia che scrive* (1928) con una notevole riduzione, cioè a L. 15 invece che L. 20. Inviare vaglia ad A. F. Formiggini Editore in Roma allegando la fascetta del nostro Periodico.

• • •

Casa d'Arte Bragaglia. - Roma.

Ha recentemente pubblicato:

Scultura vivente, di A. G. Bragaglia, con 276 illustrazioni. , L. 20.

Index, numero 106. Contiene 200 sfottetti di A. G. Bragaglia. - L. 1.

• • •

Ha ripreso le pubblicazioni in nuovo formato e con rinnovato spirito più vivo, più vario e più battagliero il periodico di letteratura e di cultura:

Pietre

Genova, Corso Carbonara 10 A.

Mandiamo agli amici di *Pietre* i nostri auguri e il più cordiale saluto, e invitiamo i nostri lettori a sostenere con il loro abbonamento la bella rivista. L'abbonamento cumulativo a *Pietre* e al *Baretti* costa solo L. 25.

Congedo da Gloria Swanson

Dalle memorie di Giorgio Psy:

Addio Gloria, non t'amo più.

La nostra avventura è conclusa: gli ultimi metri di film scivolano rapidi contro l'obbiottivo: *Fine*: ombre convulse: tace l'orchestra: balena la luce.

Gli occhi indugiano un istante contro la tela per cercarvi una traccia delle immagini: nulla.

L'afa opprime, la folla ripugna, il salone è squallido, corroso dai grigi riflessi della proiezione.

Gli spettatori soffrono pel repentino transito dall'una all'altra realtà (gli elettricisti, spesso pietosi, schizzano fosforescenze sullo schermo): qualcuno impazzisce d'amore per te, altri decidono d'imbarcarsi subito per Hollywood, molte fanciulle cadono in *trauer* e, con un'impressionante lucidità, sognano il film che interpreteranno.

Per attenuare gli effetti oltremodo deprimenti di un così brusco trapasso imparai presto, o Gloria, a soffermarmi nei foyers dei cinema, dinanzi alle scacchiere di fotografie, antologie gratuite dei tuoi films: così l'illusione, invece di svanire di colpo, durava e sbiadiva gradatamente.

Là ho incominciato a studiarti, a capirti, a realizzarti in me stesso e a disamarti come donna per amarti com'immagine.

Mi separavo da te quanto ero certo di possedere le tue apparenze e di poterle evocare e mutare a mio piacimento: così s'iniziò questa avventura, vissuta inseguendo le tue fuggevoli immagini ed oggi finita.

Lenta fu la conquista. dapprima tu restavi inerte nella mia memoria ed erano le Glorie come tante cartoline impaginate nell'album. Ma, col tempo, esse acquistarono non so quale prodigiosa virtù d'irradiazione e di movimento, dilatandosi finchè il tuo volto diventava una luna o illuminandosi lontano, lontano, folgorate fra le stelle da un proiettore ultrapotente.

Oppure intorno ad esse si generavano scenari in continuo mutamento, oscillanti, scivolanti, danzanti, come quelli intravisti dalla carlinga del velivolo, ed io vedevo il tuo volto apparirmi, sparirmi, riapparirmi come fossi in treno o in auto ed i miei occhi ti ritrovassero ad ogni svolta (il veicolo sfugge tangenzialmente al cerchio rotante del paesaggio ed invano tenta di infrangere gli aerei confini di un calmo paradiso - svariano selve, campi, ville, case, paesi, fiumi, bande di sole, fiocchi di nubi... — il flusso delle immagini trasfigura in veloci metamorfosi, come sull'orlo di un carosello vertiginoso al quale s'incateni tutto l'orizzonte, finchè si polverizza in uno sfarfallio iridescente).

Altre volte t'immergevi in un fluido smeraldino, in una luce gemmea, prodigiosamente ricca di riflessi e di strane o voraci forme — meduse e polipi opalescenti, pesci translucidi, orchidee madreperlacee — dove le mutazioni accadevano per amalgame mostruose, per esplosioni mute, subito rattrappite in ventagli stellati, in ciuffi fioriti a raggiera, in efflorescenze dal fogliame capillare a tentacolare, in cortine di grappoli e di corimbi, e tu diventavi biancazzurra, di maiolica liscia, e poi ti dissolvevi, e ne vibrava la luce, spasmodica, in tutti i suoi riflessi, quasi volesse trasmutarli in tante tue liquide parvenze.

Spesso ti ammiravo danzare a fiore di un mare notturno: sull'onde verdi-nere appariva il tuo solo profilo: una cifra fosforescente: volubilissima immagine della melodia.

E poi, all'improvviso, un getto di luce solare ti sollevava: diventavi lo stame di un giglio, mentre aureole, raggiere, ghirlande scoccavano da te, come i cerchi dell'acqua percossa, e, dileguando, sfumavano.

E tu danzavi: il mare e il cielo si rinchiudevano intorno a te: eccoti in un prisma di specchi dove la luce impazziva: e tu diventavi rosea, quasi trasparente, come una mano contro il sole, diafana poi, e, infine, tutto uno sfavillio.

La scena, annebbiandosi, dileguava; schiarendo la caligine si condensava a poco a poco verso un invisibile centro d'attrazione, si trasmutava in materia, ed eri tu, Gloria, tu che apparivi con occhi senza pupille e trasegnati, mentre oblique bande di luce ti scolpivano in netti chiaroscuri, magnificavano le tue linee, i piani, le curve, gli angoli, e la tua dolce nudità per un suo contenuto e pure prepoente impeto statuario, si riesprimeva nella multiforme dinamica della sua più plastica e fluida geometria.

Quando volevo assaporare tutta l'elasticità di una tua movenza, quando volevo cogliere il sapore ed il valore di ogni più lieve sfumatura della tua espressione, io le dilatava nel tempo, rallentandolo fino a sfiorare l'immoto e l'aria intorno a te s'appesantiva; ogni tuo movimento si scioglieva nell'infinito silenzio di un mondo subacqueo, ed il tuo sorriso od il tuo pianto erano le maschere estatiche di lentissime gioie e di lentissimi dolori. Così imparai anche a contrappuntare il ritmo delle tue apparenze con quello della mia fantasia e con un giro di manovella infransi la ferrea illusione del tempo.

Una volta, ricordo, ti vidi nascere per la voluttà e la magia stessa della luce, in un mito semplice, e, forse, ammirando.

Ecco il mare verd'azzurro, il cielo blu, l'annunzio dell'alba sull'orizzonte.

Silenzio e solitudine.

Sull'acqua si muove il colore del mare: è la marezzatura svariante continuamente in tutte le tonalità del chiaroscuro, mentre un'onda sottile, a quando a quando, la falcia.

Il ritmo della trasmutazione incalza, i toni s'addensano, il mare respira più frequente, la luce nasce dal profondo del cielo e dal profondo dell'acqua. E, crescendo, il moto dell'onde s'accelera: un punto sull'orizzonte si frange e balena, la luce oscilla un istante, precipita all'oriente perchè il panorama si riplasma in una prospettiva concentrica al sole, e poi risfavilla. Svela un'isola, un profilo di monti lontani, si frantuma sul mare in miriadi di prismi incandescenti, si profonde, si dona, si abbandona, rimbalza, si moltiplica, palpita, freme, scintilla, splende, rifulge, folgora: vuol diluirsi nell'acqua, vuole immergersi nel mare, mescolarsi con esso, come con l'aria e riunire in una sola vibrante azzurrità il cielo e gli abissi.

E dal mare sbocciano corolle, criniere e ghirlande di schiume, il vento le confonde, la luce le aureola: si sfanno, ma un festone è ancora sull'onda.

L'onda s'aderge sotto quel peso lieve, s'abbassa e ancora s'inarca, lo culla ed intanto l'innalza, mentre ogni raggio di luce lo plasma e l'illumina: così nacque l'Anadiomene.

Ed in quella divina specie tu mi apparisti, o Gloria, continuamente trasfigurata, come una volta t'ho vista, sperduta in una tempesta azzurra, fra onde, marosi, turbini e gorghi spumeggianti intorno alla tua nudità.

Se potessi raccontare tutte le visioni, tutte l'illusioni, tutte l'allucinazioni, tutto quello che la mia fantasia ha generato intorno a te e mercè tua, queste memorie non sarebbero la cronaca frammentaria delle mie strabilianti avventure, ma un poema.

Il giorno nel quale i tuoi films ed i miei sogni si confusero in una sola fantasmagoria dalla quale si generavano nuove avventure, nuove figurazioni, nuove immagini anch'io dovevo diventare, da miliardario, poeta.

Un poeta come quelli che inventarono gli antichissimi miti dove partecipano iddii, uomini, mostri, animali, mari, fiumi, foreste e la vicenda sale dalla terra al cielo e dal cielo discende per ritornarvi, ed intanto si operano portenti e metamorfosi, si generano altri dei, altri eroi, altre chimere, altre favole, e si tessono così gli eterni poemi e si rivelano le idee solenni del mondo.

Non seppi perchè non sapevo.

Pazienza e fiducia: altri ti canterà.

Nota dell'autore:

Così nacque Filmcity, cronaca di un poema o storia di un romanzo mancato.

JOHN SINCLAIR.

(da «Filmcity» ovvero «Omaggio a Gloria Swanson»).

Traduz. di Ettore M. Margadonna.

LUIGI ALAMANNI

Poeti di singolare malia, a studiare il petrarchismo nostro cinquecentesco, uno se ne ritrova dinanzi parecchi; e finisce anzi d'assumere (sorpreso di trovare, dove credeva gioco, poesia) un certo gusto di raccoglitore dilettantesco nel miglior senso, un solitario piacere di critica umanistica, che facilmente svia da tentativi più seri e profondi, di indagine e costruzione personale. Perciò chi ama il Rinascimento mi darà più volentieri saggi di sentimento che di storia; e questa, la storia del Cinquecento petrarchista, resta, nel suo significato costruttivo, da fare.

Del resto, non è neppure una tale storia, nè un saggio di essa, che si può e si vuole dare qui, dove si è tutt'altro che superato l'intimo dissidio tra florilegio e critica

Il presente saggio mira unicamente a rannodare note e impressioni e discussioni attorno a una figura, non mal scelta se non m'inganno; a sostituire un diletto vago e, per chi faccia professione di critica, non serio, con una ricerca d'arte e psicologia determinata non solo nel genere ma anche nella specie.

Critica romantica dunque (e, una volta tanto, decisamente affermativa) del Rinascimento. Alamanni è un episodio, ma non un'*occasione*. E anche come episodio, ha la sua *specialità*. Mi spiego. Del suo tempo com'era, affannato a viverci e lavorarci dentro, non poteva sentirsi abbastanza estraneo a quel mondo per mettersi su una strada davvero nuova. Come un moderno che accetta con entusiasmo proprio quelle innovazioni, letterarie o altro, che sa che in fondo lasceranno intatto al possibile il *suo* mondo. Sà, o meglio, nel caso nostro, avverto. Così fa Alamanni politico. Si batte per la libertà come uomo di parte onesto e abile, restando nella tradizione patria e apprezzando magari il gesto disperato di Lorenzino; ma, in fondo, poco appare che l'ami davvero per quel che la paga: e certo opera senza piccoli affetti e passioni, *con maggior* disinteresse, ma con senso d'intima [illegible] senza paragone minore d'uno Strozzi o d'un Macchiavelli. Così in letteratura. Perpetuamente dopo un genere di poesia sperimenta l'altro. Ma non è scontentezza; e neppure l'esperimento intimo del novatore: è quasi un cambiar veste, un ammirarsi nelle vesti nuove, uno studiarsi la sua nuova eloquenza, mai originale nel suo significato di tendenza. Gli piace vedersi «poeta vecchio, e comico-novello» come all'inizio d'una nuova giovinezza; ma non d'arte, d'opere. Oppure satirico.

Or mi minaccia il mondo, or m'odia e teme
quando prender lo stil mi sente in mano
che i miglior fa più belli, e gli altri preme.

Singolare posa di secolo che si sforzava di porre l'originalità nel far molte cose, nell'aver molto cambiato le vesti e lo strumento. Nell'Alamanni, grazie a quest'eloquenza, vien fuori di tra le quinte la *pratica* figura di lui, nella sua glorinzza, che ha pure il suo aspetto commovente, di letterato Altrimenti l'«io» resta sempre in secondo piano, quasi cosa astratta. E, strano per un petrarchista, che si penserebbe preoccupato sopratutto di analizzare e di *figurare* quasi esclusivamente desideri e moti di sè, a sè solo pensa e di sè solo parla di rado.

Così potesse il ciel ciascun di noi,
Cintia, ridur nel dolce nido antico...

Egli desidera di tutt'a due, con sentire diverso e profondo. En anche nell'analisi di sè (in ciò più coerente alla scuola) più poeticamente si configura l'oggetto che il desiderio e il sentimento, più gli effetti d'amore che i moti dell'anima.

Non è che da' begli occhi
e dall'avaro seno
che delle sue bellezze è sì tenace
fino al cor non trabocchi
l'amoroso sereno
e l'aura dolce, a cui pensando pace
mi viene...

Tutta la figurazione d'effetti naturali dimostra chiaramente come, dal Petrarca in poi, la nostra poesia amorosa, quasi insensibilmente aggiungendo e selezionando, fosse giunta a ben diversa e più fatale concezione d'Amore. Già nel maestro (effetto d'allegorie provenzali o di studi classici) Amore è un dio o un signore; ma un dio e un signore come poteva esserlo nel trecento, simbolo sempre e figurazione di sentimenti. Smarrita l'Allegoria sul sentiero dell'Umanesimo, Amore, ogni qualvolta gli riuscì d'essere più che modo di dire galante, fu Dio davvero e forza naturale. Il ritorno alla natura, celebrato nel maestro, vive davvero solo negli epigoni come ritorno al «trattare l'*oggetto* come cosa salda». E Amore, fatto da simbolo dio creatore di sentimenti, scende a cantare il prologo della Flora, con un impeto di verso che basta da solo a far vedere come l'Amore galante e raffinato che si pretende sia del cinquecento, sia nato assai dopo:

Di grembo a Citerea oggi son sceso
per trarvi al regno mio...
Con costor mi fu' io per l'altro cielo
temere amando, e riverirmi insieme.
Io son colui, che il mondo chiama Amore.

E così gli avanzi del simbolismo medioevale, che figurava la bella come «fera», appariscono, pur in immagini molto analoghe a quelle prime, in una concezione di crudeltà calda e violenta, quasi lucreziana, facendo dell'amato che si nega «*Aspe affocato al crudo giorno estivo*» che suscita immagini d'ira e vendetta lungo tempo nutrite. E intanto la limpida serenità d'amore, presa e trasformata nel moto eterno delle cose naturali, si fa, da allegoria, immagine:

Chi desia di mirar più bella luna
che mai dentro il suo sen volgesse il cielo
venga questa a mirar...

Versi sereni come sere tranquille, nella loro cadenza quasi fisicamente piacevole, pieni di calma e d'equilibrio poetico definitivamente conquistato; ma sono momenti; e spesso l'immagine s'impiglia tra contrapposti ed epiteti che le tolgono quel che di nitido e sereno pareva conferirle l'armonia iniziale

In più tranquillo e lucido Oriente
apre l'Aurora allor l'aurata porta
e più bel sol...

dove il bagliore delle allitterazioni nel secondo verso schiaccia la semplice armonia dell'inizio, ripetendo senza arricchire. Non v'è ancora qual lusso d'ornato che, nel cinquecento e poi, sarà elemento positivo della nostra poesia: ma solo una scarsa nettezza d'immagini, aridità insomma, com'è per molta poesia nostra del quattrocento; è, spesso, nei momenti suoi d'imperizia, il nostro s'appiglia (come negl'Inni pindarici) a motivi (sentenze, ritmi di ballo) quattrocenteschi, dell'Arcadia sannazzariana

«Rare volte addiviene
che fuor del tronco istesso
nascan contrari i rami...»

o, con più evidente segno di imitazione

... «che tutte loro avanza
quanto i ginepri il pino...»

Tutto dimenticanze che ci parlano con molta chiarezza dell'amalgama letteraria su cui cresceva, senza distinguersi da essa, senza selezionare, la poesia dell'Alamanni, pur così semplice, in fondo, di motivi. Questo classicismo di disegno e d'esecuzione, che ora si rifaceva al maestro, e ora, quando credeva di rifare i greci, al quattrocento, diventa tipico nelle elegie, che crescono il motivo antico di un ornato lucido e leggiero, d'un discorso, in fondo, piano ed aperto, onesto e non peregrino, che ritrovano il loro motivo ispiratore precisamente nel gusto, con cui l'umanista buongustaio, nel leggere la sentenza latina, subito mentalmente la applicava a figure quali poteva fingere lui, di un segno assai più moderno e meno indefinito. E avviene, con singolare trasformazione, che precisamente la rima sia essenziale alla nuova elegia, discorso sereno e moraleggiante e (appunto) men profondo di quel d'altro genere.

Siate a' preghi di donna accorti, e tardi
a' cari baci lor...
E se pur chi prometta oggi si trova
pei suo begli occhi e per le chiome d'oro,
e Venere e Giunon chiamando a prova,
siate allor saggi, e non crediate loro...
Poi, giovin colma di bellezze nuove
sovente il ciel senza vendetta offende
chè in lei l'ira di Dio tarda si muove...

Tutta questa poesia insomma, mentre da un lato esercita sul lettore appassionato un fascino che l'altra, più grigia e sèria, non fà provare, appare poi spesso viziata come da una leggerezza, da un'inconsistenza, insomma da una falsa grazia che più diletta che non persuada, come di tutte le poese che, già nell'intenzione, debbono riuscir belle, ornate; come, per fare un paragone, le canzonette chiabreresche, progresso letterario, non certo poetico, sul petrarchismo. E' questa, proprio, la poesia «di gusto» che s'è voluta trovare come fondo di tutta la vecchia poesia nostra, e che n'è, dopo tutto, una parte minima.

Del resto, ora, il problema è un altro, dato che in fondo, la poesia di gusto è molto «a latere» tanto del periodo quanto dell'uomo che qui si esamina: non ne rappresenta un lato negativo, ma un'altra occupazione. Il cuore (sentimento, forza, passioni) dell'Alamanni batte altrove. Batte negli improvvisi raccostamenti che legano con forza alla stessa immagine sensazioni diverse, nel senso di commossa audacia con cui questo dotto associa la falce che brilla nel grano ad altre più lucenti e tremende cose (*... di novella luna in guisa è fatta, - arcata e stretta, e colla man si prende,* - quasi spada il guerrier, *tra l'elsa e il pomo*): bizzarria o audacia di forme o di pensieri, che, questo sì, dànno alla frase una vigoria alquanto barocca, ricca d'ornato e, in fondo, lussuosa. Ma *permane* in fondo alla frase un classicismo d'intenti o d'abitudini, severo, che evita il grottesco anche quando l'immagine accennerebbe a volervi cadere. Tipica a questo proposito è l'invocazione al Priàpo nella «Coltivazione», fatta, per così vecchia od estranea al tempo figurazione, con un vigore ed una dignità eccezionali.

... diCiprigna e di Bacco amata prole
che, minaccioso fuor mostrando l'arme
pronte sempre al ferir, lontano scacci
non d'aurato pallor, *ma tinte in volto*
d'infiammato rossor, donzelle e donne.

Qui la figurazione è anzi, direi, tanto tranquilla e piena, l'equilibrio tanto poco insidiato, tanto poco visibile, in altre parole, lo sforzo per raggiungerlo, l'emozione poetica, che l'analisi non se ne contenta, e resta lì tra due, se debba classificarla poesia o buona eloquenza, se non vi sia, sotto le parole, un inganno, una «deceptio» che le fà star lì, immote, nel loro ordine ed architettura; senza un sostrato ricco ed emotivo. E chi abbia coscienza della lotta che, nel campo della lirica petrarchistica appunto, gli autori devono sostenere per restituire ai vocaboli appannati dall'uso e dalla tradizione una nuova vita, apprezza in misura molto maggiore la sua frase che entra, varia, inquieta, viva nel suo ritmo largo, semplice, omogeneo (noioso, diceva il Monti dell'endecasillabo nella «Coltivazione») facendolo scintillare tra i contrapposti. E' una sorta di «callida iunctura», di acutezza insomma nel suo significato migliore, che però conduce, piuttosto che a una composizione delicata, brillante e dura (il risultato più notevole e consueto della sua applicazione da parte dei cinquecentisti) a un ritmo fervido, fantasioso e mistico:

... Sempre si volge il ciel, nè ferme e quete
veggiam nè stelle mai, nè Sol, nè Luna
ora ha il mondo di chiaro, or notte bruna
or caldo, or ghiaccio, or lunghe pioggie, or sete...

Senti veramente la vicenda delle cose vivere nell'inquietudine dello spettatore, come se veramente essa fosse «a caso» e, meglio, a caso fossero le stesse fisse leggi che la reggono. Oggetti e fantasie sono visti in un solo piano, sotto un'unica specie. Altrove invece chi guarda è fuori e chiede ostinatamente alla natura che cosa significhi; come il passeggiero che interroghi la via.

Due volte carco il ciel di vento e neve
porta il gran volger d'ombra il minor giorno...

O, con minore grandezza, ma con apprensione più intima e immediata:

Quand'io veggio talor nel caldo giorno
che dal meridional si move un fiato
tutt'in un punto, e, di tempeste armato,
levo in alto la polve, e gira intorno...

Qui non si cerca più l'eloquenza, e neppur l'umile verità che i nostri critici professori volevano a tutti i costi rintracciar anche nel rinascimento; qui, distintamente rialza la fronte anche Poesia. Ma di fronte ad essa, anche breve, anche instabile, ha ancor ragion d'essere la interpretazione ultima della «vecchia poesia italiana» come «gioco» come «costume»! In realtà anche l'eloquenza vista già nell'Alamanni porta testimonio di questa poesia: senz'essa questa non si spiega, dirò anche, *non è* poesia: e lo sforzo diuturno, l'intimo travaglio del poeta, interpretato in termini extraartistici finisce in una vuota fatica, che condanna ciò che l'oblio degli altri ha già condannato. Nessuna critica, che non sia costruzione di una figura entro i termini dell'arte, può valere, qualunque sia la veste in cui si presenti, a cambiare di un etto la «*classificazione*» del nostro cinquecento, quale è stata fatta, da un secolo in qua, da coloro che non l'intendevano nè lo amavano.

ALDO GAROSCI.

Osservazioni critiche sull'Oriani

Non è ancora giunto il tempo nel quale si possa serenamente parlare di Alfredo Oriani e della sua opera.

Vive ed agitate con cieca violenza sono ancora le passioni attorno al nome dello scrittore romagnolo; e corre pericolo, chi da solo s'avventuri sul campo della lotta, di aversi i colpi degli uni e degli altri avversari: di quelli cioè che negano alla sua opera ogni valore, e di quelli che su tale opera spendono il loro nome.

Senonchè è proprio successo questo, e colui che troppo si compiacque degli stacchi crudi, e delle tinte forti, dell'apprezzamento non giusto e dell'iperbole: che uguale stile ed uguale modo sono stati adottati per la valutazione della sua opera; in grazia di chè, chi volesse scomodare l'Alighieri, potrebbe pensare ad una meccanica applicazione della nota legge del contrapasso.

Consapevole di questo stato di fatto, Piero Zama ha compilato questo suo medaglione pubblicato nella collezione *Pensatori d'oggi* della Casa editrice Athena di Milano, cercando di destreggiarsi fra i poli estremi dei negatori assoluti e degli apologeti, col concedere qualcosa agli uni ed agli altri.

Destino inevitabile e tara quasi necessaria, dopo quanto s'è detto.

Lo stile necessariamente sviante non impedisce peraltro di fargli dire verità abbastanza crude, coll'aria più sorniona di questo mondo, lasciate cadere in mezzo a periodi volutamente laudativi; così che se uno volesse potrebbe ricavar da esse tutto il succo del quale son sature, per negare in pieno l'originalità di particolari aspetti della varia opera dello scrittore romagnolo.

Non spetta al critico il rischio della citazione, quando il biografo l'ha con tanta cura evitato. Gli basta di far vedere che ha saputo leggere; e la sua mansione è soddisfatta allorchè, come fa, indica al lettore la strada da seguire.

Non si possono tuttavia lasciar passare inosservati certi giudizi, che crediamo non del tutto giustificati; come quello, ad esempio, relativo al pensiero politico e storico dell'Oriani, che lo Zama qualifica per liberale, anzi, per liberale democratico.

Occorrerebbe anzitutto che lo Zama spiegasse meglio ciò che intende per liberalismo, anche prescindendo dal particolare pensiero dell'Oriani; poichè il lettore riceve (come ha ricevuto chi scrive) l'impressione che vengano qui confusi il metodo della pratica liberale, coll'applicazione ai fatti della storia della dialettica hegeliana, derivata (e forse qui non c'è dubbio) all'Oriani di seconda mano dalla scuola idealistica meridionale pel tramite del De Meis (il De Nittis di *Disfatta*).

Così pure molte risonanze idealistiche meridionali sono nel suo presunto pensiero liberale: e si sentono nei capitoli della *Rivolta Ideale* ricordati dallo Zama, chiari gli echi del pensiero filosofico-politico dello Spaventa; come nella *Lotta Politica* percepibile è l'eco delle allegorie pseudo-storiche del Vera, contro le quali con tanta giovanile foga insorse Antonio Labriola; se proprio non si vuol rendere qui la dovuta giustizia al Petruccelli della Gattina per la sua *Storia dell'Idea Italiana* che l'Oriani non poteva di certo ignorare perchè pubblicata nel 1882 da un giornalista eccentrico e di grido, che alla sua mente rivelta si toni violenti, non poteva sfuggire.

Il liberalismo dell'Oriani sarebbe perciò niente più che hegelismo, come hegeliana sarebbe la spina dorsale che tien dritta la sua sintesi storica: e non ci sarebbe altro da dire se non si dovesse aggiungere che questo delle sintesi storiche si presentava così seducente agli occhi dell'idealista romagnolo, perchè si contrapponeva al metodo allora prevalente delle ricerche filologiche (metodo positivo), peculiarmente impersonato nel Villari, contro il quale l'Oriani amò direttamente scendere in lotta col suo saggio sul Macchiavelli (*Fino a Dogali*), allorchè l'illustre biografo del Savonarola ebbe a pubblicare il suo minuzioso studio sulla vita e sull'opere del grande Segretario Fiorentino.

La necessità delle tinte urlanti presiedendo ancora in questa scelta, faceva definitivamente disperare dell'interna evoluzione (dell'interno accrescimento) della *mens* orianesca, che pertanto rimase ferma e come incantata sui pochi primordiali motivi, che erano, più che gli schemi del suo pensiero, i temi obbligati e sempre uguali della sua mai domata e perciò mai trasformata passione.

Da questa staticità deriva la difficile lettura delle sue opere, e il senso di noia che vi pervade; come dal mancato padroneggiamento della passione, deriva la sua inconsistenza come artista.

Nei suoi romanzi (tranne, al massimo, due: *Vortice* e *Disfatta*, e tranne qualche pagina da staccarsi qua e là) come nel suo Teatro, è la materia bruta che vi vien buttata davanti agli occhi e l'artista vorrebbe abbagliarveli con luci d'Apocalisse; quando non sono gli schemi lineari di astratte tesi che addossa alle spalle non sempre capaci (e qui sta il grottesco destino di certi suoi personaggi) dei suo eroi.

Così la materia bruta dispiegata in tutta la sua crudezza, senza che mai un raggio d'amore la salvi dal suo destino di morte, è veramente un mondo senza Dio: è veramente l'inferno.

In tale senso deve intendersi l'ateismo dell'Oriani, il suo, si potrebbe dire col Leopardi, senso arimanico (ultra pessimista) della vita; anche se quale storico e quale teorico politico amò (nella seconda epoca, diremo ideologica del suo tirocinio, perchè nella prima, com'è noto, si rivolgeva ammirato e fidente all'Iscariota) credersi o farsi credere un patrocinatore della verità religiosa cristiana e dell'istituto politico che nei secoli soddisfa la missione di propagarla.

L'asserzione fatta dallo Zama che l'Oriani sia stato un credente di «cuore» (un «uomo buono e pietoso» se non un mistico) ci sembra per ciò che ceda, qualora con noi si ammetta che ben debole cosa doveva essere questa fede «sentimentale» se, proprio nell'attività artistica in cui maggiormente doveva esplicarsi, non ebbe che limitatissime, sporadiche affermazioni; mentre, di regola, non si lasciava neppur sospettare.

Il non aver rettamente capito questo lato dell'anima dell'Oriani, fa sì che lo Zama non possa di conseguenza esaminare l'arte dello scrittore faentino; intimamente legata, come s'è detto, al concetto (alla religione) che quegli aveva della vita.

Così sullo stile, che se è vero chè rettorico anzi oratorio come vuole il Borgese o come lo Zama conferma, non è per altro spiegato come pur nonostante questi suoi caratteri negativi, conservi un suo particolare valore, che va messo in rilievo e che va rapportato al fatto che lo determina: vale a dire, allo scrittore nella sua qualità di uomo e di romagnolo.

Quindi, pur nella mancanza di specifici meriti di pensatore, di storico e di artista che assicurino il suo nome alla storia, resta sempre importante la figura altamente rilevata e michelangiolesca dell'uomo, capace d'attirare la nostra attenzione e di commuoverci.

Nell'aver saputo mettere nella dovuta luce la umanità di questa singolare figura di scrittore, risiede il merito particolare dello Zama, il cui lavoro si raccomanda per la qualità e la copia degli elementi biografici raccolti dalla viva voce di amici e di estimatori dell'Oriani, e per la brillante esposizione fattane; anche se qualche pecca è, malgrado ciò, rimasta.

ARMANDO CAVALLI.

Libri ricevuti

VINCENZO GERACE: *La Fontana nella Foresta.* - Edit. Mondadori. - Milano.

POETI NOVECENTO: Scelta delle migliori liriche concorrenti al Premio di Poesia dell'Accademia Mondadori. - Edit. Mondadori. Milano.

NICOLA MOSCARDELLI: *La città dei suicidi.* - Edit. Campitelli. Foligno.

MASSIMO LELI: *Il Risorgimento dello Spirito Italiano* 1725-1861. - L. 15. - Edit. L'Esame. Milano.

G. BOURGIN: *La Rivoluzione Francese.* - Trad. A. Abruzzese e V. Precacci. - Edit. Vallecchi Firenze. - L. 15.

Ricerche sull'Amor Familiare, con scritti di M. M. Rossi, A. Banfi, S. itale. - Casa Editrice Doxa, Roma. - L. 5,50.

PIETRO MIGNOSI: *Il Prossimo.* Racconti. - Edizione del Ciclope, Palermo. - L. 5.

* * *

Edizioni del Ciclope

Via Colonnarotta 11, Palermo:

pubblica una serie di *quaderni di rinnovamento* a cura di V. Guarnaccia e Giuseppe Sciortino Sono già usciti a L. 5 l'uno:

G. SCIORTINO: *Esperienze antidannunziane.*

STEFANO MALLARMÈ: *Pagine critiche a cura di Luca Pignato,*

V. GUARNACCIA: *Sole di mezzogiorno* - Prose.

P. MIGNOSI: *Il prossimo* - Racconti.

"PARACELSUS"

Conoscevamo in questi ultimi anni un romanzo in tre volumi su Paracelso (1). La figura del grande medico riformatore, il «Luterus Medicorum», ci era stata presentata dal Kolbenheyer in tutta la sua complessa evoluzione da sperimentatore a mistico, il più assoluto e travolgente e caotico affermatore della coincidenza del microcosmo col macrocosmo. Bimbo in Svizzera nella casa dei nonni circondata d'abeti presso lo Sihl rumoreggiante, in cui la madre impazzita finì per gettarsi — il padre nobile svevo - medico — era in realtà solo ospite presso i rozzi forti Landsknechte parenti della moglie, - aveva col padre assistito feriti di guerra o di religione, i terribili flagellanti ad Einsiedeln nella loro estasi furibonda; poi a Villach, in regione di miniere, istrutto dal padre in mineralogia, curioso di tutti i procedimenti chimici e alchimistici; e nel Collegio di Sant'Andrea impaziente del latino e della scienza medica tradizionale, più che altro ripetizione mnemonica di frasi di Galeno coi commenti di Avicenna o di Averroè, era attratto piuttosto dagli insegnamenti del professore Tritemio in fama di mago; studente a Ulma o a Ferrara, dove per benemerenze nella cura di appestati si conquistò il titolo di dottore; medico militare poi presso re nordici, errabondo qua e là, preso dall'ansia di una sosta, incalzato dall'impossibilità di sopportarla, perseguitato sempre dall'odio dei colleghi, amato dagli umili, chiamato ad insegnare all'università di Basilea, bandito, sempre curioso, sempre appassionato, questo piccolo uomo dimesso col suo gran spadone, gran dispregiatore di libri, gran dominatore delle forze naturali, con la malinconia insanabile o la forza indomabile dello scrutatore che da Dio attinge la sua luce, agli uomini porta la sua comprensione, il suo amore.

Ecco ora questo breve «Paracelsus» del Gundolf, uno dei più tipici libri della presente «rinascita» tedesca. Non la arbitraria preziosità del suo «Goethe», non la diffusa profondità del suo «Shakespeare» ripete il Gundolf in questo suo limpido e conciso saggio sul medico naturalista tedesco. Si direbbe che quanto più involuto è Paracelso stesso, tanto più trasparente egli l'ha saputo rendere, imperniando la opera intorno a un suo personale tremore di esperienza, il problema del medico e della medicina in generale. E il libro è insieme un grido di battaglia, in nome del vero sapere in attivo immediato contatto con la natura, contro la scienza libresca: ancora una volta, come ai tempi della riforma, è importante per i tedeschi sottolineare questa loro aderenza alla natura, questa loro ansia faustiana contro l'umanismo oltremontano tutto composto nella sua astratta eleganza, nei suoi problemi di forma. Ancora una volta questo si impone a caratterizzare la «deutsche Seele». E Paracelso è posto accanto a Lutero in questa lotta contro la parola, in questa prepotente ricerca delle «radici». Così che qualche cosa dell'oscurità e del groviglio delle radici ha appunto la sua lingua stessa nella sua rozza incompostezza e foga, mirabile nell'analisi, incapace nella sintesi, più di alchimista che di pensatore (e il pensiero tedesco oggi, stanco dei suoi migliori ardimenti in servizio dell'unità, è ripreso dal molteplice e ama perdersi in esso, «dissolversi» nell'analisi). — Vero è che il Gundolf fonda il mito di Paracelso primo scopritore della natura, che «cominciò allora non solo ad esistere ma anche a vivere», l'eroe dell'esperienza quasi come Kant l'eroe della conoscenza. Esperienza non di scuola ma di vita, nei viaggi per allora inauditi dall'Italia all'Olanda, dalla Svezia alla Spagna, dalla Lituania all'Inghilterra, dalla Polonia alla Francia, nell'indagine magica o chimica, mineralogica e psicologica, nella cura di malati di tutte le nazioni o di tutte le classi, zingari e streghe, giudei e boia non esclusi, al seguito di eserciti, in piena guerra carestia pestilenza: «quaranta specie diverse di malattie», aveva già nel 1517 (era nato nel 1493) riconosciute nell'esercito olandese, senza contare l'esperienza di chirurgo con quelle novità dei cannoni, degli archibugi e dei moschetti... Già qui comincia a manifestarsi il suo pensiero fondamentale della armonia delle forze misteriose della natura col corpo umano, non lontano dalla credenza popolare e dall'istinto degli animali.

E dalla credenza e dalla tradizione popolare prende rimedi più che dalla scienza della università, come dalla bocca del popolo più parole che da quella dei dotti colleghi. E i dotti colleghi lo denigrano e dovunque lo fanno bandire, e i principi e i pezzi grossi del clero e della borghesia, che lo chiamano al loro letto quando ogni altra scienza non serve, a cura riuscita si prendono il gusto di ricusargli il compenso, e la schiera dei seguaci è spesso più disonore che onore e sempre approfitta della sua umana bontà, per lo meno avvilendo la sua combattutissima fama. Ma al popolo e al malato il solitario taumaturgo si avvicina quanto più gli pare che gli altri medici anche nelle forme se ne allontanino rifiutando di portare il mantello e il berretto rosso dell'arte, critico anche in questo di un rito, non meno del riformatore Lutero. Ed ecco che Paracelso, invece del magico misterioso che fa di lui certa fama, è per il Gundolf un illuminista: il primo professore tedesco che porti il tedesco sulla cattedra, il primo che dal buio delle distinzioni porti nel chiaro campo delle forze e dei fenomeni.

Onde un altro dei caratteri che sembran fatti apposta per entusiasmare i tedeschi moderni: Paracelso come primo innovatore, Paracelso che per primo sente e dichiara elemento di gloria la novità. Eroe moderno per eccellenza dunque: «a tali innovatori è bene che teniam fisso lo sguardo... essi sono per noi più importanti delle loro mete, poichè non han scoperto solo cose nuove, ma anche *umanità nuova*». Umanità nuova di cui prima caratteristica è la solidarietà umana, la concezione della medicina come beneficio, aiuto agli uomini, di cui primo presupposto, è l'amore, la compassione, lati d'ombra l'orgoglio lo sdegno l'irrequietezza, tanto naturali in quella povera vita randagia, in quella gran piena di genialità che lo faceva balbettare, quando fino a notte alta dettava la sua nuova arte medica in una tensione febbrile dopo la giornata di ricerca o di opera. Un solitario ora, come poi a San Gallo quando si fa teologo o tratta della comunione, nelle sue negazioni mistico, nella sua devozione alla Bibbia riformatore, paganeggiante in realtà nella sua santificazione del pane e del vino in quanto succhi naturali: in teologia come in medicina indagatore di forze e non di parole o di cose. Un solitario che quando negli ultimi anni della breve vita scrive la sua difesa nel «labyrintus medicorum», conclude però «ma anch'io non so tutto, nè posso fare tutto quello che sarebbe necessario a ciascuno». Solitario intorno a cui si formò la leggenda del bene e del male, mago o taumaturgo alla cui tomba (Salzburg 1541) ancor nel secolo scorso furon fatti pellegrinaggi durante il colera, una specie di dottor Faust, di cui le opere, per lo più in copie manoscritte, corsero di mano in mano, più per la speranza di trovarvi ricette miracolose che per lo studio della dottrina. Quel che per il Gundolf giganteggia in esse è la parte biografica; e qui è un'altra ragione di «modernità» di Paracelso o, se volete, un'altra caratteristica di questo Paracelso modernizzato: l'aderenza della vita con la dottrina, l'importanza della «personalità» più che della teoria: per questo, dice il Gundolf, io scrivo di Paracelso e non p. es. di Lutero o di Hutten, dei quali ci bastan gli scritti a individuarli nella storia dello spirito umano. Ciò premesso, vediamo che in questo libro Paracelso, non specificamente medico, non specificamente mistico viene presentato nella sua gigantesca unità di dottrina e di azione, di esperienza macrocosmica e microcosmica, alla soglia di un massiccio incomposto possente mondo di fenomeni, *forze* non più materie e non ancora leggi, che sussistono in Dio, che hanno Dio a fondamento; per cui la malattia e il peccato sono uno, e il diavolo non lo si esorcizza che chiamando a raccolta le forze buone, amando, aiutando, e il modo di aiutare del medico è «conoscere la natura di tutte le cose per poterne applicare le qualità a guarire le malattie». Ecco dunque che quando egli si chiama filosofo, non vuol indicare altro che il suo studio della natura, e la sua attività cristiana di medico; mentre la sua fama di mago non viene che dalle novità e intensità della sua alchimia che tendeva già ai procedimenti nuovi della chimica moderna. Certo la sua concezione del mondo era medievale, precopernicana, ma la sua foga di esperienza, la sua indagine instancabile dell'armonizzare dell'uomo col tutto ne fa appunto il tedesco moderno «Nulla è nel corpo che non si trovi a sufficienza anche fuori», e cioè il primo monologo di Faust sul convergere dell'uno nel tutto e del tutto nell'uno: la scienza della natura che sostituisce coi suoi dati di fatto le intuizioni dell'astrologia, che anela colla sua indagine a cogliere ogni cosa, anche la più piccola, nel suo rapporto col tutto, e, pur credendo ad un misterioso fondamento divino, ricerca esperienze con antimagica chiarezza e con antimistica concatenazione di concetti. Ma, come la sua parola che vuol esser tedesca ma deve esser tedesca ma deve pure servirsi insieme delle espressioni latine greche arabe tradizionali resta pure sempre sul piano dei gotici primitivi ignari di prospettiva («quel che m'importa è sapere e saper agire, non parlare»), così è da riconoscere quel tanto di debolezza della facoltà logica di astrazione che corrisponde all'enormità dell'esperienza percepita. Per questo il Gundolf non trova che si possa parlar di eloquenza in Paracelso se non quando dice di sè, come in quel suo grido che è fatto per scender nell'animo di tutti i tedeschi di oggi: «*perchè io sono tedesco, perchè io sono nuovo, perchè io sono solo...*».

Per queste parole soltanto è valso certo già per il Gundolf la pena di scrivere un libro su Philippus Aureolus Paracelsus Theophrastus Bombastus von Hohenheim.

EMMA SOLA.

(1) Paracelsus - Von Friedrich Gundolf Georg Bondi in Berlin 1927.

(2) E. G. Kolbenheyer - Die Kindheit des Paracelsus; Das Gestirn des Paracelsus; Das dritte Reich des Paracelsus; München, bei Georg Müller 1917-26.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI
S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE — EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 — TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 4 - Aprile 1928

A proposito di un libro “ ottimista „

Benedetto Croce ha pubblicato la sua « Storia d'Italia dal 1871 al 1915 »; tutti ne parlano: non può tacerne il *Baretti*. Diremo dunque anche noi la nostra su questo libro, con quel rispetto che il nome dell'autore esige, con quella libertà che esige l'autore stesso, specie da quelli che gli sono, che gli vogliono essere, vicini.

Si muove al libro da molte parti un'accusa: l'accusa di essere ottimista. Io trovo che l'accusa, se accusa ha da essere, deve esser rivolta, se mai, non al libro ma all'autore del libro, al Croce; del quale la colpa e il vizio essenziale è appunto questo cosidetto ottimismo, e che per conseguenza, non può dare, quando scrive, quando scrive come storico, altri libri che libri macchiati di questo difetto.

E' questione anzitutto di « temperamento ». Un temperamento stabile, sereno, sano, come quello che il Croce sortì naturalmente, è di necessità incline a veder delle cose il lato conforme a se stesso, cioè il lato sano sereno stabile, il lato felice, è fatalmente volto all'ottimismo; e vi è tanto più volto quanto più col proceder degli anni e col maturarsi e con l'innalzarsi, è venuto corroborando e confortando quella natural piega dell'animo suo. Far carico a Benedetto Croce del suo ottimismo è come fargli carico della sua statura... oraziana, è come fargli carico della sua risata, è come fargli carico della sua virtù di consolatore e di rasserenatore.

E poi anche qui è lo stesso come per la nota e trita polemica su ottimismo e pessimismo circa le condizioni letterarie presenti; si sa bene come in questa commedia sian distribuite le parti: ci sono i critici, i puri critici, e ci sono i « poieti ». I « poieti » è naturale che quando han da giudicare siano ottimisti, perchè il giudizio verte sulle loro opere, sulle loro creature, e sempre i nostri figli sono i più belli del mondo, sempre le nostre opere sono opere buone. Per i critici invece è un altro affare: essi devono giudicare, limitare, definire, scegliere, raccomandare alla posterità, non tagliano nella loro carne, son disinteressati, son spietati, son diffidenti, e specialmente quello che è loro vicino e contemporaneo devon guardarlo alla moda dei presbiti, staccandolo da sè, e rimirarlo aggrottando la fronte. Ora Benedetto Croce, con quella faccenda della sua filosofia dello spirito e specialmente con quel volume IV, quando scrive, cioè quando fa della storia, volere o non volere, oramai è in una posizione tale che « critico » non può essere, ma deve essere invece il « poieta »: questa storia non c'è mica bella e fatta, in qualche parte, che s'abbia solo da prenderla così com'è e ammannirla con un po' di garbo ai lettori, questa storia bisogna « farla »: e allora si sa che cosa avviene: è lo « Spirito umano », che vive e si sente vivere e si racconta vivere, e crea esso questa sua realtà, che è poi « la realtà », la « sola realtà », e trova esso in sè, nella sua umanità i proprii limiti, e da sè, per la sua « spiritualità », si santifica si eterna: e questa storia non è altro da te da me da noi, ma è te stesso, me stesso, noi stessi, è cioè sempre il nostro presente, la nostra opera, la creatura nostra, ed è quindi sempre, per te per me per noi, il più bello di noi, il più buono, il meglio, il più, insomma, che noi si possa fare. Per cui: addio pessimismo; dove c'è luogo, in una simile concezione e in una simile pratica, per il giudizio negativo, per la condanna, per il rinnegamento, dico per il rinnegamento definitivo e totale di un periodo di storia?

Dunque: riduzione di storia a storia contemporanea; dunque; riduzione di storia a storia dello spirito umano concretato e compendiato nello spirito di me storico, dunque conseguente impossibilità, anzi assurdità, di condanna del periodo storico narrato, cioè della « creatura », da parte del narratore, cioè del creatore. E questo per ogni e qualsiasi argomento e periodo. Pensiamo ora che cosa deve avvenire per uno storico siffatto, cioè, nel fattispecie, per Benedetto Croce, quando l'argomento da lui scelto è la storia d'Italia, e il periodo è il periodo 1871-1915, cioè un periodo il cui coronamento culturale, cioè il cui frutto più succoso e più saporito è il rinnovamento avvenuto in Italia, e dall'Italia dilatatosi all'Europa, della filosofia idealistica, cioè della filosofia che ha ora per suo massimo cultore e « poieta » proprio esso Benedetto Croce.

Far carico a Benedetto Croce di aver fatto di questa sua Storia d'Italia un libro ottimista, è, ancora una volta, far carico a Benedetto Croce di essere quello che è come pensatore, cioè di essere il filosofo della « metodologia della storia ». Qui non c'è da far carico, da rinfacciare, da accusare, c'è solamente da prendere o da lasciare: c'è solamente da approvare, o se no da dire: « io non godo d'un temperamento così felice, io non accetto la concezione idealistica dell'identificazione di filosofia con storia, di storia con perenne vita dello spirito umano ».

Ma del resto quello che il Croce ha fatto ora per la Storia d'Italia dal 1871 al 1915 non è quello che ha sempre fatto da tant'anni a questa parte ogni qualvolta ha trattato di storia d'Italia, o fosse letteraria o fosse politica? Non è un po' il vezzo del Croce questo di andar a cercare in questa storia i periodi più maltrattati, più cenerentoli, più figli di nessuno, e raccattarli, spolverarli, ripulirli, per rimetterli in definitiva all'onore del mondo? Per esempio, per quel povero e disgraziato « seicento italiano », il Croce non ha fatto un lavoro così? Quanto obbrobrio ci si era accumulato sopra dai satirici contemporanei agli arcadi, dagli arcadi al Manzoni; sotto che « mora » giaceva quel corpo; e tutte le età, passando, vi avevan gittato, e non per onorarlo, il loro sasso. Viene il Croce, rinnova, sgombra, confuta, ricostruisce: e adesso, dalli e ridalli, il nostro seicento è tornato ad essere per tutti un'età rispettabile come tante altre e magari più di tante altre. E' sì un periodo della famosa vita dello spirito rimesso in onore, ma è insieme un cantuccio di questa Italia liberato da erbacce e da immondizie, e riofferto alla giusta valutazione e degli Italiani e degli stranieri.

Modo non diverso mi pare abbia tenuto il Croce per questo cantuccio d'Italia, che era l'Italia dal '71 al '15. Malfamato periodo questo, malfamato quant'altri mai. Tutti ci sono accaniti contro dal suo principio alla sua fine, tutti gli hanno scagliato il loro *raca* o il loro torso di cavolo. I Reduci dalla gran bisogna del Risorgimento, gloriosi e disoccupati, che piangono sui sogni infranti e sulle missioni fallite; il poeta della nuova Italia, che a questa Italia nuova prodiga amorosamente epiteti contumelie e petlate; i demomassoni del positivismo che la chiaman l'Italia dei manzoniani e dei moderatucoli; i cattolici che la chiaman l'Italia dei filibustieri e degli usurpatori; e poi vengono i socialisti, i quali non vedono attorno che borghesi vili nonchè grassi; e poi vengono gl'idealisti i quali dicono che prima dello Spirito l'Italia « era cosa deserta e vacua, e tenebre erano sopra la faccia dell'abisso »; e poi viene Gozzano il quale « pensa a Massimo d'Azeglio - adolescente, a *I Miei Ricordi* e sente - d'esser nato troppo tardi »; e poi viene il diavolo che ci porti tutti quanti...; e poi, ditemi voi, questa Italia, questa nostra Italia, con che fama se ne poteva andar pel mondo, e come poteva ardire di mostrar la sua faccia, e chi era rimasto in casa nostra a dirne bene ed a volerle bene. Qualchecosa come per quel « seicento », ricordate, delle iperboli e delle vesciche, dello « sfarzo » e della « sudiceria », qualche cosa di simile, anzi di peggio.

Benedetto Croce ancora una volta s'è sobbarcato al compito ingrato: s'è messo a togliere le « ombre » e i « fatti riflessi che turbano nel generale la visione di questo periodo storico », a dissipare certi pessimismi, a sgombrare certi « idola », a deporre preconcetti anche suoi, a meditare su quella storia col suo « calmo pensiero indagante e intendente », e poi a esporre con ordine « quel che l'Italia fu e fece e sentì e immaginò dal 1871 al 1915 ». E così meditando vide — e non poteva altrimenti — che in questo periodo non c'era stata da noi quella eclissi totale di ogni virtù e senno e abilità, che, a sentir certi discorsi, pareva ci fosse stata realmente, ma che anzi in questo periodo l'Italia era stata lei, sempre lei, non indegna del suo passato prossimo, non incapace di proseguir quella tradizione, tale da trovarsi non impreparata a regger allo sforzo che l'attendeva. Insomma, un altro cantuccio d'Italia che il Croce ha esplorato ed ha trovato ch'era bello, che era Italia, e l'ha detto.

E' stato ottimista. E di questo ottimismo qui anche dobbiamo far carico a Benedetto Croce? Sarebbe fargli carico, mi pare, del suo patriottismo, e anche, sissignori, anche del suo nazionalismo.

Senonchè succede che questo cantuccio d'Italia, or ora esplorato e decantato dal Croce, per noi — o almeno per me e per quelli che hanno l'età mia — sia proprio « il terrèn ch'i toccai pria », « la madre..., che copre l'uno e l'altro mio parente », cioè l'Italia in cui vissero, in cui vissero politicamente, i nostri padri, l'Italia in cui abbiam cominciato a vivere, a vivere politicamente, noi stessi, un'Italia, il cui pensiero quindi o ci inonda di tenerezza, o ci rimescola di passioni, un'Italia già tanto lontana e ancora così vicina, un'Italia « che non è nero ancora, e il bianco more », un'Italia i cui casi non son già più politica, ma non sono ancora storia, un'Italia che è politica, la quale si sta facendo, sotto i nostri occhi, storia.

E qui sta, io credo, la ragione precipua della diversità di effetti che produce la lettura di quest'opera sui lettori: non sui vari lettori a seconda delle loro idee; ma sopra ogni singolo lettore qualunque sian le idee sue: un acconsentire ed un repugnare, un approvare e un diniegare, un gittare il libro e ripigliarlo, un sollievo ed un disagio continui.

Proprio così: « politica che si fa storia », una parte della nostra vita, una parte di noi che si fa estranea a noi, che si stacca, si allontana da noi, che perde perciò i suoi lineamenti usati e si ricompone in altro atteggiamento dal consueto; noi sentiamo magari talvolta che i lineamenti nuovi sono i più veri i più stabili, ma quelli di prima eran nostri, ci eran domestici, noi ci eravamo adusati ad essi, il rinunziarvi ci fa dolore; e così leggiamo, leggiamo combattuti da questi due sentimenti, invitati da uno, soggiogati dall'altro, renitenti e docili, mal convinti e persuasi.

Con questo animo con questa pena il lettore, dico il lettore che somiglia a me, legge questo libro: con lo stesso animo l'autore questo suo libro deve averlo scritto, con lo stesso patimento e travaglio. C'è in un punto del libro una confessione che, perciò, è preziosa: dice il Croce a pag. 147, capitolo V (Il pensiero e l'ideale): « Chi, nello scrivere queste pagine e nel rievocare per esse i tempi della sua adolescenza, spesso si sofferma nello scrivere commosso e assorto nelle immagini degli uomini e delle cose che non sono più, e sente la gratitudine di quel che allora apprese, e gli giovò poi, e pia indulgenza per quel che non gli fu altrettanto giovevole e di cui dovè disfarsi, non è per altro così soffuso dal velo della nostalgia da non ricordare chiaramente che la società intellettuale d'allora era assai piccina, e penosa in questa piccineria, meschina finanche nei problemi intorno a cui affaccendava... ». Commozione, rievocazione, gratitudine, l'onda degli affetti, l'invito..... *la poesia*, e subito il disfarsi dell'inutile, il ricordar chiaramente, il giudicare..... il dovere di allontanar da sè, di « non conoscere se non procedimenti logici e naturali », la *storia*. « Un libro scritto con dolore » avrebbe detto il Croce da sè di questo suo libro: glielo credo: e perciò un libro degno, ad ogni modo, di rispetto.

E c'è un altro punto del libro in cui, se pure non più confessato, è visibile bene codesto travaglio della politica che si fa storia. E' l'ultimo capitolo, quello intitolato « La neutralità e l'entrata in guerra ». I lettori, che sanno, aspettavano Benedetto Croce a questo passo. Questi lettori ricordano l'inaudito di quella rissa fra « neutralisti » e « interventisti », ricordano che da quella baruffa il Croce non si tenne lontano, ma che anzi fu quella la prima volta che ruppe la sua astinenza dalla politica militante, e che uscì dal suo scrittoio, e si cacciò nel parapiglia animosamente, e firmò pubbliche dichiarazioni, e discusse e polemizzò, sempre stando dalla parte dei neutralisti; finchè naturalmente quella dell'intervento o non intervento fu questione aperta e controversa. I lettori, che sanno e che ricordano, aspettavano dunque il Croce a questo passo. E, venuti al punto, che cosa trovano i lettori nel nuovo libro del Croce? Trovano che il Croce nel XII° e ultimo capitolo del suo libro, apertamente, pienamente, affronta la famosa questione, e non solo non dà ragione ai neutralisti, ma anzi piglia tutti gli argomenti gravi che allora adducevano gli interventisti a suffragio della loro tesi, e li ripolisce e li sfaccetta, e li pone in bella vista, e a questi altri ne aggiunge di più gravi ancora, e alla fine della pagine centrale di quel capitolo, centro « interventista » di un cerchio « interventista », unge del crisma della storia non il fatto dell'intervento, ma addirittura essa la volontà dell'intervento, cioè esso « l'interventismo »: « quella volontà che era sorta e che... *aveva* il suo unico motivo in sè stessa, come opera di ispirazione, come parte assegnata allora all'Italia nel dramma umano dalla risposta logica della storia (C. XII, p. 295) ». Parole queste che quelli che furono « interventisti » del '15, ed erano allora, e rimasero dopo, ammiratori del Croce, non hanno potuto leggere senza commozione e senza conforto: parole che li han consolati dell'amarezza e dello stupore ch'essi provarono quando videro che in quel frangente li aveva « lasciati scemi di sè » quello che era il loro Virgilio; parole che li confortano ora, e li conforteranno tuttavia, se mai loro accada, in qualche momento di abbandono e di accasciamento, di pensare di aver allora rivolto il piede a vuoto; parole che insegnano a loro come si faccia, quando si scrive e si insegna, a vincere sè e le proprie passioni e i proprii istinti, a dominare i proprii giudizi, insomma a trasformare la politica in storia, la propria politica in storia di tutti.

« Risposta logica della Storia » ha detto il Croce. Risposta a che domanda, a che quesito? Risposta al quesito che i casi del luglio 1914 avevan proposto all'Italia: « in qual modo condursi nella nuova situazione internazionale che era sorta ». E la risposta quale era stata? Intervenire. E le premesse di questa risposta logica? Queste premesse il Croce, nella sua Storia le ha registrate tutte ad una ad una. Ed io ne riporto qui alcune: « *E quando si vogliano intendere taluni riposti motivi della vita italiana nel cinquantennio che precesse la guerra mondiale, e anche alcuni aspetti della sua partecipazione a questa guerra, non si deve perdere di vista che l'Italia portava nel petto, sempre bruciante, la piaga di Custoza e di Lissa, e sempre sognava di cancellare l'onta, e pur dubitava della fortuna e di sè stessa* (C. IV) La politica estera 1871-1887, P., III); e più oltre, nello stesso capitolo: « *E quando l'irredentismo ebbe il suo martire, quando, nel 1882, il giovane Oberdan pensò di compiere il suo gesto e gettare fra l'Italia e l'Austria a perpetuo ricordo il suo sacrificio, si formò in Italia uno stato d'animo che, nonostante ogni alleanza, impediva nel fatto, salvo casi straordinari e disperatissimi, agli italiani di scendere mai in campo a fianco agli austriaci, e fu conservata e alimentata la fiamma di un ideale che doveva condurre, nonostante che gli uomini politici di Destra e di Sinistra tenessero per articolo di fede la necessità per l'Italia dell'esistenza di un Impero austro-ungarico, alla dissoluzione di questo impero*, p. 126 ». E alla chiusa dello stesso capitolo: « Cosicchè, concludendo, par che sia, se non da rovesciare, da correggere l'ordinario giudizio su quel periodo che si disse di sciagurata politica estera italiana, se *in esso l'Italia, con* l'irredentismo, con le aspirazioni africane, con gli accordi nel trattato della Triplice, con le clausole di cautela contenute in questo, *pose tutte le premesse della sua futura politica internazionale, sboccata, in ultimo, nella partecipazione alla guerra mondiale*, pp. 131-132 ». E più avanti ancora: « Vero è che in quel tempo, da parte degli oppositori radicali e irredentisti, si pose innanzi la formola di una « lega latina » di un'alleanza « naturale » contro le alleanze « innaturali », come si considerava quella con la Germania e l'Austria-Ungheria: *formola allora vuota di contenuto, ma che doveva ricevere la sua attualità di uso nel* 1915; e da parte di conservatori, particolarmente del Bonghi, nel 1893, si manifestò diffidenza verso la politica della Triplice, da quando ne aveva preso la direzione il giovane imperatore, irrequieto, esaltato, ebbro di orgoglio, dalla mistica favella: *che era anche un giudizio destinato ad avere le sue lontane conseguenze*. C. VII. Il periodo crispino, p. 184 ». E venendo a casi più recenti: « ... l'*Italia* andava a *Tripoli... perchè essa non era più quella di quindici anni innanzi, e voleva e sapeva condurre una spedizione militare e insistervi fino alla vittoria: insomma, per quelle che si chiamano*

ragioni di sentimento e che sono tanto reali quanto le altre, tanto a lor modo ricche di utilità quanto le altre. C. XI. La politica interna e la guerra libica, pp. 269-270 ». Queste le premesse, le principali premesse, di quella tal risposta; queste le ragioni, alcune delle principali ragioni, per cui, quando con *l'ultimatum* dell'Austria-Ungheria alla Serbia fu dato il « segnale della guerra europea, di quella *guerra che aveva visitato le immaginazioni per circa quarant'anni, ma che ora, a un tratto, diventava presente realtà*, p. 278 » in Italia tutti gli spiriti più vigili e più sensibili, subito, sentirono che l'ora era venuta anche per l'Italia di mettersi per la via per cui essa, un anno dopo, si mise di fatto.

Tutte queste premesse, tutte queste ragioni, queste che io ho citate ed altre ancora, Benedetto Croce ha raccolte e messe in evidenza nei singoli capitoli del suo libro; nel dodicesimo capitolo la pagina, già ricordata, del crisma della volontà d'intervento; l'opera del Croce si conchiude con questo capitolo; il fatto dell'intervento, anzi, il fatto della volontà dell'intervento è posto così, non come arbitraria interruzione, ma come necessaria conclusione del racconto: la storia del Croce, è anche, se non è specialmente, la storia di questo intervento.

Dal 1871 al 1915 la nuova Italia, come si vede bene in questo libro, assumendo figura di stato moderno, rassodandosi, arricchendosi economicamente e culturalmente, acquistando via via consapevolezza e fiducia di sè, non ha fatto altro, insomma, che continuamente prepararsi ad assolvere il debito che il Risorgimento le aveva lasciato, cioè il compimento della sua unità morale e geografica. L'ora in cui questa Italia fu chiamata a subir l'esame della sua maturità coincidette, adesso si può ben dire, con l'ora in cui la sua preparazione era, se non perfetta — chè questa perfezione non c'è mai e non ci fu per nessuno, se non forse per la Germania, vinta — se non perfetta, certo condotta a buon punto e, ad ogni modo, sufficiente. Con l'intervento « volontario » e con la resistenza e con la vittoria, la prova, nessuno lo negherà, è andata bene. L'evento è stato, non miracoloso, ma certo mirabile. Dal fastigio di questo evento della guerra così voluta, e, perchè così voluta, durata e vinta, l'autore della « Storia d'Italia dal 1871 al 1915 » contempla il panorama del trascorso cinquantennio: nessuna maraviglia che da quella vetta il panorama gli paia bello e mirando: nessuna maraviglia che tale ammirazione l'autore esprima in un libro tanto « ottimista ».

Quella preparazione l'Italia nuova, si voglia o non si voglia, la condusse avanti alla luce e sotto la tutela di un'idea, l'idea liberale, e sotto il governo di uomini, che a questa idea si professarono devoti: nessuna maraviglia che lo storico di questa preparazione narri di essa i casi in un *libro* tanto « liberale ».

AUGUSTO MONTI

Dall' " Autobiografia „ di Rubén Darío

(La Vida de Rubén Dario, escrita por el mismo)

Presentiamo alcune pagine, le più interessanti per il nostro gusto di lettori europei e italiani, tratte dall'autobiografia di Ruben Dario, il maggior poeta ispano-americano vivente, che dopo una vita quanto mai avventurosa nelle repubblichette dell'America Centrale, è diventato il D'Annunzio dell'Argentina, mescolando — alla stessa guisa del nostro — simbolismo e nietzschismo, estetismo e sensualismo in sintesi lussureggianti e immaginose. La sua autobiografia è, veramente, una serie di notazioni staccate e quasi stenografiche che solo per la prima parte del racconto hanno una certa organicità, almeno a tratti. Ma proprio questo aspetto di appunti scritti dall'autore solo per sè medesimo dà al racconto la forma stessa della vita vissuta e intuita artisticamente quasi nell'atto stesso che è vissuta.

Educazione nicaraguana

Mi mandavano a una scuola pubblica. E' vivo ancora il mio buon maestro, a quei giorni abbastanza giovane e con riputazione di poeta: il *licenciado* Felipe Ibarra. Faceva, naturalmente, uso della canna secondo la singolare pedagogia di quei tempi, e, in casi speciali, della flagellazione delle parti posteriori messe a nudo. In quella scuola si insegnavano l'alfabeto, il «Catone cristiano», le quattro operazioni, e altre cognizioni elementari. Poi ebbi un altro maestro, che mi inculcava vaghe nozioni di aritmetica geometria, grammatica, religione. Ma per prima mi insegnò l'alfabeto e fu mio primo maestro una donna, *doña* Jacoba Telleria, che stimolava il mio interesse allo studio con gustosi pasticcini, biscotti, e pan-pepati che ella stessa faceva con molto buon gusto della golosità e con mani di monaca. La maestra mi castigò una sol volta, avendomi incontrato (a quell'età - mio Dio!) in compagnia di una precoce ragazzina, che iniziavamo, inesperti e impossibili Dafni e Cloe, e secondo il verso di Gongora, «le bricconate, dietro la porta».

Per intromissione di zia Rita, cominciai a frequentare la casa dei padri Gesuiti, nella Chiesa della Raccolta. Debbo dire che fin da fanciullo mi venne infusa una gran religiosità, che a volte toccava la superstizione. Quando tuonava l'uragano e s'infoschiva il cielo, a tempeste come non ne ho mai più visto in altra parte del mondo, la mia prozia, prendeva palme benedette e intrecciava corone per tutti quelli di casa: e tutti incoronati di palme recitavamo in coro il triduo e altre orazioni.

Ma io temevo in particolar modo certe speciali devozioni. Per esempio, quando s'appressava la festa della Santa Croce: Un martirio come quello, Dio degli dei! per i miei pochi anni, non lo potete neppure immaginare. Arrivato questo giorno, ci mettevano tutti davanti alle Sacre icone: e la buona prozia dirigeva il rosario, che si chiudeva, dopo varie giaculatorie, con queste parole:

Fuggi di qui, o Satana,
che di me nulla avrai
poichè il giorno della Croce
mille volte Gesù invocai.

Ma il bello si è che dovevamo realmente dire mille volte la parola *Gesù*: e la serie era interminabile. «*Gesù! Gesù Gesù!*» fino a mille; talora si sbagliava il conto, e bisognava ricominciare da capo.

I Gesuiti ponevano sull'altar maggiore della Chiesa, il giorno di San Luigi Gonzaga, un'urna in cui potevano gettare i loro biglietti tutti coloro che volessero invocare qualche grazia o comunque corrispondere con San Luigi o con la Vergine Santissima. Prendevano le lettere e le bruciavano sotto gli occhi del pubblico: ma non senza, così si diceva, averle prima scrutate. E in tal modo erano padroni di molti segreti di famiglia, e per queste e altre ragioni la loro potenza di continuo s'accresceva. Il governo infine li espulse: ma io potei, prima della loro partenza, assistere agli esercizi di Sant'Ignazio di Loyola, che mi piacevano immensamente e che, quanto a me, si sarebbero potuti prolungare indefinitamente, poste le gustose vivande e lo squisito cioccolato che i Gesuiti ci somministravano.

Visioni di un precoce

A volte gli zii organizzavano gite in campagna, alla fattoria. Andavamo in pesanti carrette, tratte da buoi, coperte da tende di cuoio crudo. Ma si cantava, in viaggio: e con promiscuità innocente, si correva poi a prendere un bagno nel rivo della fattoria, che era poco distante, tutti, ragazzi e ragazze, in goffe camiciuole. Altre volte erano invece viaggi lungo la spiaggia del mare, alla costa di Poneloya, dov'era la favolosa rupe della Tigre. Le stesse carrette dalle ruote cigolanti, cinte dagli adulti a cavallo: al guado di un ruscello, in piena foresta, si faceva alt, s'accendeva un po' di fuoco, e uscivan fuori i polli arrosto, le uova sode, l'acquavite di melassa e la bevanda nazionale, il «tiste», fatta col cacao e il maiz e sbattuta nelle tazze con un molinello di legno. Gli uomini diventavano allegri, cantavano al suono della chitarra, sparavano in aria all'impazzata gettando le loro consuete grida, stentoree e alternate. Toccata la mèta, là si viveva per qualche giorno sotto capanne di frasche, giunchi e canne verdi, riparo dal torrido sole. Da una parte le donne, dall'altra gli uomini scendevano a bagnarsi in mare: d'un tratto capitava, da qualche angolo di contemplare cento veneri anadiomeni sorgenti dall'onde. A notte le famiglie si riunivano per passare il tempo sotto quei cieli profondi, ricchi di prodigiose stelle; e giuocavano a rincorrersi a piedi nudi, fra i granchi, o davano la caccia alle grandi testuggini, dette *paslamas*, le cui uova si trovano scavando nei loro nidi sotto la rena.

Di frequente io mi staccava dai crocchi e solitario, chiuso nell'animo mio già fattosi triste e meditabondo, andavo a guardare cose, nel cielo e nel mare. Assistetti una volta a una orribile scena, che mi rimase impressa nella memoria. Presso una coppia di buoi aggiogati, sul margine di un pantano, due carrettieri in rissa: posero mano al *machete*, pesante e affilato coltello che serve a spaccare la canna da zucchero, e cominciarono a schermeggiare. D'un subito vidi qualcosa che saltò in aria: erano, il coltello e la mano di uno dei due.

A sera e di notte passavano, a cavallo e a piedi, ubbriachi schiamazzanti i soldati, scalzi e vestiti di panno turchino, se li traevano dietro prigionieri. Quando la luna cominciava a scemare, le famiglie ritornavano in città.

. . . .

In quel tempo, mi accadde alcunchè di cui è nel mio spirito una traccia indelebile; il mio primo incubo. Lo racconto, perchè ancora in questo stesso momento mi impressiona. Io stava, in sogno, leggendo presso di una tavola, nell'ingresso di casa, illuminata da una lampada a petrolio. Sulla porta di strada, non lontano da me, stava la gente della consueta conversazione; alla mia destra una porta che dava nella stanza da letto. Quest'ultima era aperta: e nel vano oscuro che si apriva sull'interno vidi che cominciava a formarsi quasi uno spettro. Temendo guardai fisso in quel quadrato di tenebre e nulla più scorsi; ma, poichè ritornavo a sentirmi inquieto, di nuovo guardai e vidi che si staccava sul fondo nero una figura biancbiccia, come d'un corpo umano avvolto di lenzuola. Il terrore m'invase, perchè vidi che la figura, pur senza camminare, veniva avanzando verso il luogo dove io stava. I visitatori continuavano nella loro conversazione: chiesi soccorso, non mi udirono. Ritornai a gridare, continuarono indifferenti. Privo di difesa, sentendo avvicinarsi «la cosa», cercai di fuggire e non potei: la sepolcrale apparizione mi si accostava progressivamente paralizzandomi con una impressione di inesprimibile errore. Carne non aveva ed era, senza dubbio, un corpo umano. Non aveva braccia, e io sentiva che stava per afferrarmi; non piedi, e già stava accanto a me. Ma il punto più tremendo fu quando sentii d'un tratto il terribile odore dei cadaveri, e fui toccato da alcunchè di simile a un braccio, che mi produceva una specie di scossa elettrica. D'un tratto, per difendermi, morsi la «cosa»: e provai esattamente la stessa sensazione che se avessi piantato i denti in una torcia di cera oleosa. Con sudori d'angoscia, mi svegliai.

Una rivoluzione al Nicaragua

... Per la data del 22 giugno di quell'anno 1890 venne fissata la cerimonia civile del mio matrimonio. In quel giorno avrebbe dovuto aver luogo in San Salvador una gran festa militare, per la quale sarebbero venute le truppe acquartierate in Sant'Anna e comandate dal generale Carlo Ezeta, braccio destro e quasi si potrebbe dire figlio adottivo del presidente della Repubblica. (Si diceva che avesse chiesto la mano di Teresa, sua figlia maggiore). Se non erro correva qualche dissenso tra Ezeta e alcuni ministri del generale Menendez, quali i dottori Delgado e Interiano; ma non saprei dir nulla di più preciso.

Fatto si è che per la gran parata del 22 arrivarono le truppe. Quella notte doveva esserci un gran ballo nel palazzo presidenziale della Casa Bianca.

In casa della mia fidanzata noi celebrammo il matrimonio civile: vi fu una colazione, con la presenza del generale Ezeta. Questi era nervoso, e più volte si alzò per discorrere col signor Almaya, direttore dei Telegrafi e suo amico. Dopo la festa io, stanco, scappai a letto per tempo, avendo deciso di non partecipare al ballo della Casa Bianca. Ma nel cuore della notte, stando tra aveglio e addormentato, uno strepitar di scariche di fucili e di cannoni e di spari isolati, che lì per lì non mi sorpreso, pensando io vagamente che ciò facesse parte della cerimonia militare. Quand'ecco, sarà stata già l'alba, udii un calpestio di cavalli che si fermano innanzi la porta di casa mia, e voci che mi chiamavano per nome ripetutamente. «Alzati!» — mi dicevano — «è il tuo amico generale Ezeta». Replicai che ero troppo stanco e non avevo voglia di uscire: sempre con la idea che mi volessero invitare per qualche baldoria o baccanale. I cavalli si allontanarono.

Alla mattina, di nuovo chiamarono alla porta: m'alzai ad aprire, e vidi una famigliare della mia fidanzata, o meglio, di mia moglie. «Dicono le signore, — mi recitò, — che sono molto inquiete sul conto di Vossignoria, temendo che non le sia toccato qualche guaio nei fatti della scorsa notte». — «Ma che è accaduto?» le chiesi. — «Che ormai non è più presidente il generale Menendez; lo hanno ucciso». — «E chi allora è Presidente!» — «Il generale Ezeta». Vestitomi, partii immediatamente alla volta della casa di mia moglie. Passando per i portici che stanno presso la Casa Bianca m'imbattei in un certo numero di cadaveri, tra chiazze di sangue. Impressionato, entrai nell'albergo «Nuovo Mondo» e sedetti a prendere una tazza di caffè. Ad un tavolo vicino stava un uomo con una ferita al collo, bendata con un pannilino insanguinato era vestito da militare e piuttosto ubbriaco. Trasse una rivoltella e tranquillamente mi prese di mira: «Dica: Viva il generale Ezeta!» — «Sì, signore, — gli risposi, — viva il generale Ezeta» — «Così va fatto», esclamò: e rimise in tasca la rivoltella. Io bevvi il mio caffè e uscii senza indugio per cercar mia moglie. A casa sua mi raccontarono quel che era avvenuto. Durante la notte, nel momento culminante del ballo presidenziale, a cui era presente la miglior società di San Salvador, tutti furono sorpresi dal rumore di scariche di fucileria: e videro che il palazzo era circondato dalle truppe. Un generale, di cui non ricordo il nome, era penetrato fino alle sale dove si svolgeva la festa, e qui intimò l'arresto a tutti i ministri che vi si trovavano. Il Presidente, generale Menendez, era andato a riposare. La confusione della gente fu grande: vi furono strilli e svenimenti. Nel frattempo il generale Menendez era stato avvertito: cinse la spada e assalì con duri rimproveri il generale che veniva per arrestare anche lui. Intanto la guardia del palazzo si batteva con le truppe insorte. Teresa, la figlia maggiore del presidente, gridava nelle sale: «Che chiamino Carlo; egli calmerà tutto questo fracasso e dominerà la situazione!» — «Signorina, — le fu risposto, — «l'insurrezione l'ha fatta proprio lui, il generale Ezeta». Il presidente aveva fatto aprire le finestre della casa, e arringava le truppe. E ancora si udì un viva al general Menendez: ma subito questi cadde morto. Al rendersi conto che Carlo Ezeta, amato da lui come un figlio e in tutti i modi beneficato, da lui arricchito e posto a capo del suo esercito, lo tradiva in qualla maniera, il povero presidente, affetto a quel che pare da morbo cardiaco, aveva avuto un attacco ed era morto. Il suo cadavere fu esposto al popolo, che gli sfilò innanzi per assicurarsi della verità.

RUBÉN DARIO (trad. S. C.).

Sciocchezzaio

C'è chi dice che i nostri artisti, specie quelli posti a cavaliere tra l'otto e il novecento, sian destituiti di preparazione dottrinale e non abbian dimestichezza con gli universali. Gratuita asserzione e temerario giudizio.

A smentire i calunniatori basti riferire questo passo di una delle tante risposte pervenute al nostro massimo quotidiano dagli artisti interrogati sulla crisi delle arti figurative.

E anch'io vorrei rendermi giudizio di questo malinconico apparente distacco dalla ragione della necessità dovuta alla spirituale fatica che l'artista raccoglie ed offre alla sensibilità di tutte le anime riconoscenti alla infinita intelligenza dell'essere umano di fronte e in omaggio alla infinita bellezza e alle consolatrici armonie della natura e alla sublimità delle commozioni create dal supremo miracolo, che è la vita.

Io non potrei che ripetere quanto dissi a me stesso sempre, che l'arte non ha limiti convenzionali di espressione. Essa può essere, nei suoi sogni, ingenua come la parola nuda di eleganza fascinante, ma intimamente commossa dalle meraviglie delle luci e delle ombre dei cieli e delle anime: ed essa può pure assurgere con le preziose e generose facoltà espressive alle più superbe traduzioni degli aspetti esaltati dalla nobiltà della mente e della mano che l'artefice ha guidate.

LEONARDO BISTOLFI.

La Stampa, 22 marzo 928.

Per gli artisti creatori d'ex-libris

Nel luglio prossimo s'aprirà a *Moulins-sur-Allier* (Francia), annessa all'annuale «Salon» di pittura organizzato dal Syndicat d'Initiative della capitale dell'antica provincia di Bourbonnais, un'esposizione d'ex-libris ove potranno trovar posto, accanto ai francesi, anche gli stranieri. Gli artisti creatori ed i bibliofili possessori d'ex-libris si pregano rivolgersi fin d'adesso al prof. H. Buriot-Darsiles, boulevard Charles-Louis Philippe, 16, Moulins (Allier), France.

Per far conoscere meglio in Francia letteratura ed arte italiana

La rivista letteraria ed artistica francese *Septimanie*, creata e diretta a Narbonne dal D.r Paul Duplessis de Pouzilhac e che è entrata nel suo quinto anno, pubblicherà nel luglio prossimo un grosso fascicolo tutto dedicato all'Italia. Nelle sue pagine troveranno la più fraterna accoglienza tutti gli odierni scrittori ed artisti italiani, di Strapaese, di Stracittà..... d'altrove. La redazione del fascicolo è affidata al prof. H. Buriot-Darsiles (boulevard Charles-Louis Philippe, 16, *Moulins*, Allier), a cui si prega di rivolgersi fin d'adesso.

Un premio ai nostri abbonati.

A. F. FORMIGGINI, il noto editore romano, alla cui iniziativa si devono le collezioni: Classici del ridere; Profili: Apologie; Lettere di amore; Polemiche, ecc., è anche il direttore del periodico bibliografico: «*L'Italia che scrive*», rassegna per coloro che leggono, supplemento mensile a tutti i periodici. E' sui repertori bibliografici di questa agilissima rassegna che si svolge da anni, in gran parte, il lavoro della libreria italiana, al che l'importanza pratica dell'Ics si è venuta progressivamente sempre più affermando.

I nostri abbonati potranno avere l'undicesima annata de *L'Italia che scrive* (1928) con una notevole riduzione, cioè a L. 15 invece che L. 20. Inviare vaglia ad A. F. Formiggini Editore in Roma allegando la fascetta del nostro Periodico.

* *

Mandiamo agli amici di *Pietre* i nostri auguri e il più cordiale saluto, e invitiamo i nostri lettore a sostenere con il loro abbonamento la bella rivista. L'abbonamento cumulativo a *Pietre* e al *Baretti* costa sole L. 25.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI
S.A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1926

LA LIRICA DI DEHMEL

Tomaso Guoli — in una bella introduziono premessa ad una raccelta di poesie tradotte — osservava, tempo fa, cho a primo aspetto Dehmel riesco al lettore antipatico ed incomprensibile. E' propriò così: o la ragione della ripugnanza va ricercata senza dubbio in quel certo che di caotico, di torbido, diroi quasi di non purificato che fa apparire la sua poesia come un liquido non filtrato, entro cui turbinano elementi estranei e corruttori. Molto simile in questo all'impressione che si riceve dalla musica — per tanti riguardi bella— di Riccardo Strauss: in cui le ampie curve dei temi che «disegnano razzi sonori» — quel brusco modulare, pur nella diatonicità dell'ospressione — gli atmonici duri e taglianti nelle laceranti dissonanze — la collisione stridula delle linee melodiche, alcune sovrapposizioni tonali, la elaborazione faticosa e ossimanto — formano un tutto che stordisce l'ascoltatore e lo distorna, almeno per il momento. In Dehmel — da pagina a pagina — e questo carattere spicca meglio nella sua raccolta di cento poesia — c'è un continuo passare da stati d'animo a stati d'animo: un cozzo di temi o di spunti di temi che non riescono a fondersi ed a mostrare al lettore in una sintesi armonica lo spirito del poeta — e quindi in una unità estetica l'opera di arte che lo rispecchia. E' un frammentarismo contraddittorio o tormentoso — che ci caccia da un estremo all'altro nella scala dei sentimenti o degli ideali, delle espressioni artistiche più verie o contrastanti. Con un certo disorientamento fastidioso per il lettore, cho movendosi con gran disagio tra vuoti simboli e rappresentazioni barocche — è colto da una certa diffidenza per una poesia che non riposa o si sublima in una concezione sicura della vita — ma procede per salti iperbolici.

Il poeta tende a giustificarsi — o meglio a presentare questo suo tormentoso vagabondaggio come un desiderio vivo di totalità: con una dottrina dello stravivere — *ausleben* — che è un salire od uno scendere dalle più superbe altezze alle bassure più torbide dell'esistenza. Egli stesso confessa — e con voluttà — che la vita è bella e vera soltanto nell'approfondimento d'ogni piacere, nella forza delle passioni più varie che sconvolgono e fecondano e creano: e ripudia tutto ciò che tende a fissarla nell'ozio o nell'inerzia contemplativa. Il peccato è per lui avidità di vita, arte di piacere — che va assaporato ed esaurito a poco a poco, fino in fondo: senza preoccupazioni e rinunzie. «Voglio estrarlo dal mondo — egli dice — il piacere, anche a costo della vita. Con tutta la frenesia che è in noi, spasimo ed ardore». E il piacere — così inteso — implica non solo il puro godimento, ma il dolore anche che con esso va congiunto, e che nel contatto tanto più spicca o si acrauisce. Godere e soffrire: l'intensità del piacere è in rapporto alla sofferenza che ci costa: e scendere fino in fondo alla vita dai sensi, è un lasciarci brandelli di carne e di cuore. Ed è anche un salire ad altezze inusitate: perchè la vita si traduce in una catena di azioni e di reazioni, che ci spinge dal torbido e dal tormentoso all'etereo e al puro: dallo spasimo alla serenità. E Dehmel passa — par una serie di tesi o di antitesi — dall'amore sensualmente caldo e spasimoso della «Metamorfosi di Venere» — di *Erste Begierde* (Prima passiona) — alla purezza luminosa immateriale di *Nachglanz* (Scia di luce) di *Verewigung* (Eternamento): dalla visione di Cristo tutto irradiato di luce di sacrifizio o di spirituale bellezza alla concezione d'una vita convulsa e solo egoismo: e dal perfetto esasperato individualismo del «Canto a mio figlio» — alla proclamazione d'un Dovere mondiale che assorbe l'individuo e lo disperde nel *comune destino* di una umanità che progredisce sulla base del sagrifizio individuale. Tesi ed antitesi — che non si placano mai e non si superano in una sintesi componitrice o creatrice.

In tutto questo esasperarsi di situazione in situazione — o meglio in questo essere sospeso tra la terra e il cielo, tra il senso e lo spirito, c'è un punto fermo: una morale del vivere e dell'osare, che ci mostra l'eticità non nella rinunzia, non come purificazione — ma nella intensità di vita. Il criterio del bene e del male è dato dal tono acceso della passione, non dalla catarsi: anzi, in quanto la passione è lo sfogo della libidine, che ristagnando nel nostro spirito lo corrode, essa stessa è liberazione, purificazione. «Liberami — scrive il poeta — dal peccato, dal terrore di questi spasimi che mi martoriano fervendo in me!» Liberarsi dalla fiamma che pervade lo spirito è fiorire, è un ricoprirsi di frutti o di fiori. «Io voglio — canta in *Erste Begierde* — fiorire schiettamente — libero da questa accensione — in frutti e fiori». Ed è un'affermarsi, un rivelarsi nella luce piena del proprio essere, che culmina in quell'imperativo del «Lied an meinen Sohn!» Sii tu, sii tu. E se una volta il vecchio padre ti ciarli di filiali doveri, non obbedirlo». Un grido di rivolta che ricorda Nietzsche e Ibsen di Peer Gynt: e rivela quella morale del superuomo che è non poca parte dell'ideale etico di Dehmel — ed è spasimo di senso, insaziabilità di desideri, esasperazioni di stati d'animo, un continuo bisogno di novità, di una superumanità di vita che il poeta non raggiunge perchè non riesce a superare se stesso. Per cui la sua reazione allo stesso sfrenato individualismo, al sensualismo che non appagandolo completamente le spinge alla morale superiore del sagrifizio — bisogna intenderla come tale, più che come una radicata conquista, come una benefica soluzione del male. In questo il poeta tedesco è vicino ad altri decadenti, D'Annunzio, Verlaine, Baudelaire: erotici e mistici.

Superamento dell'individualismo nietzschiano e accordo tra l'ideale egoistico del filosofo o la fraternità cristiana? L'accordo è apparente: è più un fatto cerebrale, o un fenomeno di stanchezza che sbalza lo spirito da un eccesso all'altro — una conseguenza di quella sua morale dello stravivere che fa accettare il sagrifizio. Nella «Gottes Wille» il passaggio dallo ideale nietzschiano al temperamento di esso è naturale. Quando il poeta — invitata Eva a rapire e a mangiare il frutto proibito, perchè Iddio ha dato la fame per desiderare e le mani per rapire — soggiunge «*dunn dulde*» *poi sopporta*»: non supera il punto di vista nietzschiano, perchè contempla il superuomo nella luce dell'osare e nell'ombra del suo tragico destino. E quando poi, più in là, afferma «che l'uomo deve offrirsi in olocausto alla vita» — o, come in *Lebensmesse*, sente e l'eroe e il fanciullo, e la madre e la vergine, il grande e il piccolo, nella bellezza del sagrifizio, come crea turo «dem Schickaal gewachsen» «cresciute al destino» — «necessarie al dovere mondiale»: o vede nell'individuo o nel suo continuo aspirare una inutile esasperazione verso la felicità o la completezza, e tenta di uscire alla luce della contraddizione in cui è, dicendo che l'uomo è soltanto opera di Dio e che egli stesso è Dio se considerato nel tutto e nella successione della storia — egli dimostra la tortura di un uomo che è stanco e vuoto, e cerca una base alla sua esistenza in una apparente armonia. In quel suo stesso concetto della morte che avvalora la vita — della vita che continua e si afferma attraverso e oltre la morte, che è affermato in *Evas Klage* (Lamento di Eva), in *Mein Trinkenlied* (Mio Brindisi), nel *Psalm an den Geist* (Salmo allo spirito) — è il ripiego di una natura complicata e torbida, che vuol sedare il sensualismo più rovente nel più sottile cerebralismo. La soluzione del dissidio — com'è un bisogno del sensuale — è più opera d'un ruminatore dell'intelletto che sfogo spontaneo e assoluto dell'anima. E il giubilo stesso che a volte accompagna questo ascendere dell'uomo che vuole estrarre e svolgere in sè l'uomo dalla bestia — ha un che di barbaro e di scomposto che tradisce la sua stessa origine poco schietta.

Questo misticismo che nell'opera di Dehmel risolve il sensualismo — o almeno lo vorrebbe risolvere — porta anche a quell'allargamento del particolare all'universale, che è una reviviscenza del «simbolismo della natura» dei romantici: specie di Lenau. Non però un simbolismo piano e soavemente melodico, ma voluttuosamente spasmodico: perchè se quello dei romantici si svolgeva nella melanconia della penombra — questo di Dehmel si sviluppa nel contorcimento dell'incubo: della visione ingigantita, della allucinazione addirittura. Come Lenau penetrava la natura d'una sottile composta vena di lamento e la contornava della sua ombra pensoso e accorato — questi invece l'investe e l'involge con un gesto direi selvaggio. La fusione del particolare con l'universale fino ad elevare il primo a simbolo del secondo e viceversa — è in ragione della passionalità del poeta, che in questa unione del suo essere con la natura porta quell'impeto aggressivo che metteva nell'amore sensuale. C'è in questo accordo dell'effimero suo stato d'animo e lo spasimare stizzoso dell'universo, come un torturarsi a vicenda, che se è pieno di suggestione è anche tormentoso. La natura così intesa, per questo suo unisono con il cuore umano, acquista un che di morboso e di strano — un certo che di misterioso che sembra venire da una oscura forza, da un fantasma tormentatore della intime irrequiete sue viscere. In «Drückende Luft (Aria greve) — l'atmosfera fisica tutt'intorno riflette l'angoscia del poeta — oppresso da una soffocazione progressiva. Lo stato d'animo dell'artista, quello della suonatrice di clavicembalo, il tono del paesaggio — sono pervasi dallo stesso peso d'incubo. Il cielo che si oscura, il vento che mulina la vetta della quercia e stacca le foglie, un color di polve o di rame e un bruciar d'ardesia come indice di un travaglio cosmico, un gemere torbido — nel mondo: nella stanza accanto, un suono di clavicembalo, una melodia dolente che asseconda la lotta del vento con il fogliame, le mani della suonatrice dolorose o nervose che son tutt'uno con l'ansito del respiro: tra il paesaggio e la suonatrice — il poeta, schiacciato direi dalla musica e dall'atmosfera. Quando scoppia il fulmine, in fulmine si trasformano le note taglienti ed aguzze del piano e dell'espressione in chi ascolta. In «Stelldichein» (Appuntamento), la campagna ha un che di funebre, di camposanto su cui grava la notte: e i salici nella diffusa ombra sembrano fume, il fogliame degli arbusti senza suono pare avvelenato, e una fiamma che s'attorce in fumida spirale ha le apparenze d'un fantasma. Di fronte a questa natura maledetta — pervasa da quel rimorso che la agita — il poeta sente sè stesso in ogni minimo particolare: e quel torturare la natura con darle le proprie inquiete sembianze riesce di una tortura maggiore alla propria anima che non trova un angolo ove riposare. E nella poesia «Die Harfe» (L'arpa), un pino gigantesco — che stacca su uno sfondo di nubi che si rincorrono a ponente, di cornacchie che si inseguono gracidando, di folate turbinose di vento — si anima e vive della tensione spirituale del poeta. E i rami diventano le dita di una mano, e son contratte in uno spasimo che ne fruga le punte: e il cielo contro cui essa si tende si muta in un'arpa a cui essa strappa le corde. La melodia che ne esce è grandiosa ma anche angosciosa — o ciò che canta, con la furia della tempesta, è la lotta che si agita in seno al poeta — il tragico destino dell'uomo che non ha trovato nel mondo uno che l'abbia compreso. In «Die Stille Stadt» (La città tranquilla) e in «Manche Nacht (Certe notti) - il paesaggio riflette stati d'animo di speranza: il poeta esce dall'incubo, e anche qui la natura gli appresta i suoi mezzi per esprimersi. Sono note d'una comune scena che parlano misteriosamente. Dalla nebbia diffusa da cui non emergono se non le torri e i ponti — ristagno della vita universa — affiora nel fondo l'oscillare di un lumicino, e attraverso la bruma una infantile maliosa nenia: è la vita che spunta dalle tenebre morte e offre al poeta un miglior canto. E l'emergere d'un chiarore dal seno delle tenebre — e il centuplicarsi di esso, a mano a mano che si eleva, fino ad abbacinare, — valorizza agli occhi del poeta il crepuscolo: e l'induce a pensare che dalla penombra spesso spunta una vita migliore. Qui e altrove è tutto un permearsi e penetrarsi di spirito o di senso, che è un allargare lo spirito del proprio io in un simbolismo naturalistico — ed è anche un avvivare la vita universa nella vicende varie della vita personale.

Ed una forma di misticismo è anche l'identità, la fusione tra il sogno o la realtà, quel far coincidere il fantastico della visione con l'attualità della propria esistenza — che è un'altra specie di simbolismo, e che appare non di rado nella forma dell'incubo o dell'ossessione. E' la vita dello spirito che si rivela al poeta in forme strane e capricciose, si esteriorizza o prende apparenze palpabili o visibili; e spesso traduce uno stato di sovraeccitabilità, di incertezza e di ebrezza, da cui ha origine. E mostra anche una voluttà e un profondarsi dell'allucinato nell'allucinazione — con tanto più accanimento quanto maggiore è il dolore del desiderio inappagato, della aspirazione, della disillusione che se ne ricava. In un certo momento la visione che si apre all'occhio del visionario è così ossessionante proiezione di sè stesso — che il poeta vi si lascia assorbire completamente — e ci appare come aspramente dibattentesi tra le spire di un veleno che agisca come una narcosi sui suoi nervi, distendendoli contraendoli deformandoli in mille modi. In *Venus Regina* la poesia è fresca aggressiva fantastica: l'anima del poeta vi appare stretta da un nodo che la soffoca. E tutto il suo significato è in quell'incertezza di un'atmosfera, in cui realtà e sogno si penetrano continuamente: o l'anima passa dall'uno all'altra senza distinguere. E' la realtà stessa del poeta che si proietta fantasticamente attraverso il sogno, ricevendone una capricciosità di luce e di esotico colore — o meglio il sogno che si fissa nella realtà viva del sognatore in un succedersi di immagini e nell'incoerente coerenza dei fatti che ne costituiscono l'essenza. Le stranezze d'un fumatore d'oppio: che ha visione di lussuria nella sua vita disordinata e capricciosa — ed è tutto un vibrare dei sensi che gli aprono dinanzi trasognate bellezze di giardini incantati e di magiche fate. In *Iesus der Künstler* (Gesù l'artista), la visione di Cristo che passa attraverso le morte statue che egli chiama alla vita solo guardando con i suoi occhi chiari nei loro occhi — e che lascia solo il poeta alla sua triste mediocre realtà «perchè la sua era non è giunta» — è la proiezione della impotenza dell'artista o meglio della sua immaturità ad una vita spirituale. E in *Lebenstraum* (Sogno di vita) — in quel paesaggio di bruma rotta da un lume di stella, dal grido che lo chiama, dal fuggire della ruota che scintilla o diventa luce — in quell'affanno nell'inseguire il punto luminoso e nella delusione dello stringere niente altro che un'ombra — è tutto i dramma di una anima, della sua anima che tende a qualche cosa che non arriva a concretare. E nel «Notturno» — così poeticamente suggestivo — l'incubo che grava nel sogno del poeta con quell'ombra della morte a lato, è l'incubo della sua realtà. e quella voce di violino che sgorga così dolorosa e così tormentosa ad animare la gelida pianura bianca e deserta ed a ridare a lui la nostalgia e il senso della vita — è una voce che sgorga spesso dal suo intimo a dissipare funesti disegni. Questa consistenza della realtà che si soffonde di sogno ha un certo che di enigmatico: e questo sogno di cui la vita del poeta si riveste, conferisce alla vita stessa una apparenza misteriosa che si appunta a volte ad una espressione biblico-mefistofelica. E di questa espressione del sogno, che s'avvolge dall'ombra per rompere alla luce — dell'enigma del simbolo che valorizza la vita — il poeta si compiace.

Come si compiace di un certo umanitarismo, di intonazione socialistica e più pratica di quella religiosità cosmica che dovrebbe in lui risolvere il superuomo nietzschiano — che noi cogliamo in «Lavoratore», nel «Canto della Raccolta», nella «Visione tragica». Nella prima, il poeta con un senso di acuta amara ironia, scopre l'ombra che proietta sullo spirito del lavoratore la preoccupazione della mancanza del tempo. Ed è intimamente umana la sua voce che svela la tirannia del lavoro che brutalizza l'uomo e lo rende meccanico con il sottrargli quell'attimo di raccoglimento e di contemplazione che ci solleva dal tormentoso presente. Più anarchico è nella «Canzone della raccolta» in cui si leva un vero grido di pietà e di rivolta. L'umanità sofferente e pezzente passa dinanzi a noi nei suoi tristi bisogni sotto la inclemenza della natura e della società: tanto più drammatica la visione, quanto più serrata la lirica. E strana ed amara nel suo barocco simbolismo e in quel certo che di oscuro e di arcano che spira da tutte parti — è la «Tragische Erscheinung» (Tragica visione), in cui la bellezza e la santità del sagrifizio sono dimostrate vane. Di fronte alla turba assetata nel deserto — avida o amagrita nella sua sofferenza della sete — la rappresentazione dell'uomo che stilla sangue o sangue nella sua volontà di sagrifizio a di bene — o la folla stessa che sorride e dice: «ci scherza» — e la fanciulla che soggiunge «essi hanno bisogno di acqua» — si rivestono d'una amarezza che la sospensione dalla lirica accentua. Una forma di misticismo anche questa: d'un misticismo che si ammanta di espressioni tragiche, misteriose o apocalittiche. Anche qui c'è l'oscurità dell'incubo, o dell'oppressivo: l'incubo e l'oppressione portati dala vita cosmica a quella sociale. Gli uomini vi appaiono dominati da quell'irrequietudine, da un grido di ribellione e di torbide aspirazioni, che sono in fondo all'anima dell'artista e che gli turbano la vita. Come alla natura, il poeta comunica alla società il suo stato morboso e le sue visioni ed esasperazioni; e quasi prova una voluttà a vedere stillare dallo spasimo altrui gocce di sangue che è anche il suo sangue.

II.

Tutto questo il mondo spirituale di Dehmel: che, come manca di una unità spirituale per l'impotenza del poeta a superare le suo passioni discordanti nella serenità d'un miglier cielo, mostra anche il difetto d'una incoerenza estetica. Come tutti i sensuali a fonde intellettualistico, egli tende a rivestire la sua anima dal difficile o dal complicato. Il superamento dell'antitesi fra la felicità individuale e la universale, fra l'amore celeste e quello terreno, — quasi a creare una «Einheitserlebniss» — è uno scuro tentativo: un bisogno cerebrale più che una verità raggiunta. La vita spirituale del poeta resta per noi come un succedersi di momenti contraddittori che non si fondono; e tanto più significativi, quanto maggiore è lo sforzo del poeta per superarli. E come è ineguale il suo spirito, ineguale è l'arte che ne concreta i moti in espressione. Torbida, involuta, schiumosa — a volte: e a volte melodica, musicalmente affascinante in quella sua linea cantabile in cui l'anima, anche se non ritmando all'antica, si effonde sentita e bella. Quando il poeta riesce ad esprimersi tutto — il profilo melodico ha delle grandi curve, d'una musicalità direi procace senza volgarità d'inflessione; e se è il colore che prevale, i toni accesi o pieni e pastosi costituiscono delle armonie cromatiche d'una vivissima intensità. Il finire della frase è luminoso e chiaro e caldo, e le modulazioni sono ricche, in ragione dello sviluppo, dello stato d'animo. Il poeta, nel punto in cui la melodia affiora dal lavoro impressionistico, si abbandona alla sua vana tematica che si illumina di luci riflessate, sfolgoranti — e il lettore lo segue volentieri. Spesso la linea poetica tutta sveltezza e flessibilità, che s'insinua e serpeggia piena attraverso modulazioni sempre fresche e rinnovantisi — riesce d'una appassionatezza suggestiva. Il motivo devolvendosi, senza le cadenze d'uso — è come soffuso d'un calore atmosferico rovente. Nelle brevi composizioni, il contorno si sfiocca nella macchia di colore e di luce, saltella in veri grumi cromatici — ma non perde la bellezza, anzi è ancor più malioso in quella sua luminosità centrale che non ha ai margini linea definitrice.

Ed è il vero, il grande Dehmel: è — è bene dirlo subito — il poeta del senso, della lussuria: con i turbamenti, le inquietudini, le incertezze, gli incubi ed i sogni che la vita sensuale produce. La sua bellezza e il suo amore sono la bellezza e l'amore procaci — tanto più interessanti e generatori di poesia quanto più egli vi si lascia assorbire: anzi quanto più vicino è il poeta al dolore che al piacere intenso si accompagna. Questo contatto fra il godimento e la sofferenza che spesso si esprime nello spasimo, nell'ansia dell'attesa, nel pregustare una ora di lussuria — genera quelle tonalità incandescenti in cui l'arte di Dehmel raggiunge piena coerenza. E l'incubo, il sogno disordinato, l'ebrezza — come espressione appunto di certi stati d'animo rari e morbosi — riescono a delle dissonanze o collisioni che nella loro asprezza piacciono. L'attimo di estasi spirituale, quell'elevarsi del poeta in una rarefatta atmosfera di idealità pura e tutta luce — non ha valore di superamento, ma di una reazione effimera che trova giustificazione nella passione stessa. E quando si presenta come tale, la poesia non di rado è sentita e viva: come stato d'animo, come riflesso d'uno spirito che s'illumina di-

versamente — senza pretese d'una conquista intima e imperitura — delle più varie iridescenze, lungo una scala che va dal più istintivo sensualismo al più raro spiritualismo attraverso una serie di esperienze — quel bisogno d'una vita alta e pura è significativo e bello: come contrasto e come impotenza. Ma quando il poeta — in balìa od alcune sue preoccupazioni cerebrali — si lambicca dietro esasperate visioni o si contorce nel desiderio di uscire da un suo dissidio intimo in un'atmosfera superiore alla sua potenza spirituale — e si abbandona alla cerebralità — allora cade nel barocco, nel vuoto. E appare — in tutte quelle sue escogitazioni stilistiche — un accigliato ruminatore che si tende e protende senza minimamente sedare la sua torbida esistenza. Il vuoto festonato di queste sue effimere costruzioni ci fa sentire ancora meglio la frammentarietà del suo spirito, l'incapacità od uscire dalle contraddizioni del sensuale alla sintesi del purificato. I mezzi stessi espressivi hanno del macchinoso, del contorto: o si presentano nell'apparenza di quei monumenti seicenteschi — stranamente atteggiati, panneggiati od ampi gorghi, a pose declamatorie — che ci lasciano tanto più vuoti quanto maggiore è stato lo sforzo dell'artista a modellarli chiassosi e incoerenti. Oltre all'oratorietà più comune e più volgare che non è difficile trovare in lui — all'aridità e secchezza dell'argomentazione filosofica che non si tramuta in immagine — alla verbosità clamorosa di razzi di fuochi artificiali, a stonature della più strana foggia — c'è in Dehmel un affanno costruttivo molto affine al fare dei pittori tenebrosi del '600 — e a certe pirotecnie musicali dello Strauss. Spesso egli si vale di accumuli di ombra per fare staccare meglio le luci del centro — in poesia, il tema poetico principale. Ai margini accavalla scuri su scuri, da cui fa erompere la forma lumeggiata con un filo di luce radente che percuote le parti più prominenti di essa, gli aggetti — e ne lascia in ombra le altre. In Strauss qualche cosa di simile avviene nei poemi sinfonici — *Don Giovanni*, *Morte e Trasfigurazione* — in cui l'opera d'arte si presenta come un cozzo di frammenti tematici e di armonie — di elaborazioni penose ed oscure che a poco per volta si allargano e si liberano per cantare poi apertamente, in piena luce: una messa o più masse sonore contornate d'ombra, che culminano e animano l'ombra stessa nel centro. Sono forme d'arte audaci e violente «troppo strepitose di chiaroscuro, come dicevano nel secolo XVII — che possono piacere, e piacciono a volte in Strauss, quando non velino il vuoto assoluto: o quando quegli effetti diciamo puro luministici, per cui le cose appaiono sempre dall'ombra nella luce, non diano un senso di troppo costruito.

In *Gethsemane* c'è tutto un fare costruttivo che va da un mormorio indistinto di penombra ad una chiarezza di visione che acquista un che di esotico nel suo contrasto con l'ombra. Il poeta gradua o chiarisce di punto in punto, da un momento lirico all'altro: facendo dapprima serpeggiare il tema principale di *amore e sagrifizio* incompleto, arricchendolo e svolgendolo per via, affermandolo reciso in fine. Un bosco di palme silenzioso, una profonda ombra che spia di tra i fusti, la notte che stilla le sue «lacrime azzurre» è lo sfondo:

Lautlos steht der starre Hain der Palmen
Tiefe Schatten schaun aus Busch und Halmen,
Ihre blauen Tränen weint die Nacht.

(1) (*Silenzioso sta il rigido bosco di palme. Ombre profonde spiano dai cespugli, dai fusti. Sue lacrime azzurre piange la notte*).

Cristo è in ginocchio, dinanzi a Dio, nell'atteggiamento di un supplicante, e le sue parole fanno rabbrividire le piante. Il tono è appena mormorato — con una dolcezza e tristezza e serenità come di parole che s'insinuano senza scuotere:

Liebe lehrt' ich und Geduld...
nur mein Glaube war mir Leben.

(*L'amore ho insegnato e la pazienza. La mia fede soltanto era la mia vita*).

Nella sua tesi — nella parte positiva: che è tutta luce, ma che acquista un tono selvaggio direi quasi dall'antitesi che ne smorza o meglio lo colora stranamente. La sua vita è stata fede ed amore: ma gli uomini non l'hanno capito, e uno lo tradirà:

Ach, sie sahn nicht auf mein Streben...
Einer, Er nur. Judas! Freund!
Warum willst du mich verraten?

(*Uno: egli soltanto. Giuda! Perchè mi vuoi tu tradire?*).

E' lo spirito della verità che invoca. Poi il poeta insiste sulla figura: l'illumina un po' più. Le sue braccia sono tese verso il lontano: gli occhi vagano incerti nella notte. Pallidi raggi rompono le tenebre, le schiere dei suoi dolori: e paiono spine pungenti che dilaniano l'anima all'orante. Ho dinanzi ai miei occhi, leggendo questi versi, una tavola del Mantegna: il *Cristo nell'Orto*. Più sereno, il pittore; meno preoccupato del poeta, e per ciò stesso più artista — ma c'è un effetto di luce violenta o cruda che s'irradia da una figura lontana che permette l'associazione:

Durch das Dickicht brechen bleiche Strahlen...

(*Attraverso l'ombra rompono pallidi raggi*).

Il tono del poemetto sale: dalla penombra ad una cruda mezza luce — direi quasi una chiazza di luce. Cristo invoca lo spirito dell'amore: ha voluto, nella sua vita, amando, illuminare; e ne ha avuto dolore per la madre e per Maddalena, e dolore per sè. La vendetta, il male è all'agguato; ed egli si domanda:

Muss denn diese Welt sich erst vernichten
Um das Reich des Friedens aufzurichten?
Freiheit, lebst du in Gewissen bloss?

(*Si deve dunque questo mondo distruggere per erigere il regno della pace? Libertà, vivi tu soltanto nella coscienza?*).

Il suo sangue stilla in sudore dalla fronte, nell'erba; e il cuore gli batte sordo contro la terra. Si passa al terzo grado:

Geist des Lebens: Klarheit! Klarheit!
Wird denn nur für Opfer Sieg gewährt?

E' sempre il tema dell'amore che s'illumina qui fino al tono del sagrifizio: tono di luce più vampante che tanto più spicca per l'abisso d'ombra di cui Gesù si circonda. Intorno a lui è l'insidia: quell'umanità che egli ha amato, che con l'amore voleva illuminare, vuole la sua vita: questo è il volere di Dio.

Geist der Welt, der alle Seelen speist,
Allen Fleisches Schöpfer und Berater
Du des Lebens, du des Todes Vater
Deiner Hand befehl ich meinen Geist.

(*Spirito del mondo che alimenti tutte le anime, creatore della carne e consigliatore; in te, padre della vita e della morte, nelle tue mani rimetto il mio spirito*).

Amore è sagrificio, nel binomio che il poeta ora afferma recisamente si concentra tutta la luce che si esalta nell'ultimo verso:

Und ein Siegeslächeln schluchzt nach oben
Judas, komm! ich schreite gern voran.

(*E un riso di vittoria singhiozza verso l'alto. Giuda, vieni: volentieri io vado innanzi*).

La notte s'illumina - canta il poeta: ma gli alberi sono li rigidi. Da un lato spuntano fiaccole; poi grida selvaggie d'uomini s'avvicinano Il guardo di Gesù è fermo verso di loro, verso gli sbirri che avanzano; e l'anima sua — che attraverso l'amore ha superato la vita — non ha tremito se non di vittoria.

Costruzione sapiente: ma non stato d'animo lirico. Quello stesso scaglionare il motivo poetico a gradi per condurlo attraverso un crescendo luminoso al pieno del finale — se concorre all'effetto desiderato, ad un plasticismo direi luminoso, lascia il vuoto in noi, vinta quella prima impressione di grandezza. Sentiamo subito che quel brivido d'amore che sale al sagrificio di sè a tutti, all'umanità — è estraneo allo spirito del poeta che nel motivo ha sentito soltanto la base buona per una costruzione artistica. C'è troppa simmetria e poco *pathos*: troppo complicata è l'anima di Dehmel per abbandonarsi ed esaurirsi in una concezione della vita quale Cristo ha insegnato al genere umano. Di qui il barocchismo della lirica, più macchinosa che grandiosa: tutta nella sonorità della rappresentazione, più che nella intima umana commozione. E quella plasticità di forma vista per semplici masse - il *Cristo orante*, il paesaggio notturno, gli sbirri lontano nella fosforescenza delle fiaccole, Giuda tenebroso - e le cui linee centrali affiorano nella luce come in un quadro del '600 caravaggesco, finiscono più con stordire e sbalordire che commuovere e entusiasmare. Quelle domande che Cristo si rivolge cadono nel vuoto, come il brillare di un lampo di magnesio: e quel rimettersi nelle mani di Dio, oltre a non riuscire penetrante, sembra venire in ritardo . un ritardo voluto.

E' come uno sfrangiarsi, uno scompaginarsi della composizione in guizzi di luce nell'ombra: un contrasto, una virtuosità che troviamo ancora più accentuati in *Jesus der Künstler* — in cui il simbolismo assume forme gigantesche di apparato scenico tanto vuoto quanto vario in apparenza. Lo scenografico, il decorativo è in rapporto allo sforzo allegorico, che si vuole abbellire di colore e di luce, riuscendo ad un lambiccato costruttivismo. Le note di colore specialmente, che appaiono come masse cromatiche contrapposte e giustapposte con stacco forte e voluto in un intarsio coloristico, sono fredde freddissime come marmo colorato. La luce stessa che il poeta vi versa su è gelida in quel certo che di argenteo che la caratterizza. La stessa scena, impostata come sogno, e che non arriva come altrove alla illusione dell'incubo, perchè fuori del senso e con solo le radici nel freddo intelletto, è torpida, si muove faticosamente: e alla fine, quando dovrebbe commuoverci, ci lascia indifferenti. Tutto questo organismo montato con fatica ha una gonfiezza decorativa mal dissimulata da una certa bravura a guidare il filo costruttivo attraverso uno snodamento di curve che s'intrecciano in festoni, si spezzano in rientranze, si rigonfiano in aggetti ad accentuare le luci e le ombre: e come in *Getzemane*, il poeta sale per gradi all'effetto voluto, misurando i toni di luce con grande sapienza, e accentrando la scena intorno alla figura di Cristo come a formare un blocco solo di forme semplici e chiare.

L'artista è nello studio, nei suoi cenci di lavoro, nella sua polvere, vergognoso dei suoi panni in mezzo a tanta nudità. Pietra in mezzo a pietre. Tra le statue c'è un uomo che respira: Cristo. La sua fronte è pallida, il suo viso di marmo; ma goccie di sangue variano questa bianchezza:

Auf dem
Eisblassen Marmor, liegt im Dornenkranz,
blutstropfenübersät die bleiche Stirn...

contrapposizione fredda di due toni di colori, che si ripete anche più giù. Il mantello in cui si è avvolto, è bianco: ma è rossa la barba, è rossa la chioma alla luce della lampada:

Sein weisser Mantel regt sich
in langen Falten leise auf und nieder.
Im Silberlicht der Ampeln glänzen rötlich
Der schmale Bart...

e di porpora è il cielo in contrapposto al tono degli occhi che ad esso s'innalzano e sono bleu:

Klar, langsam tun zwei grosse blaue Augen
Empor zur Purpurwölbung weit sich auf...

(*Chiari, lenti si aprono due grandi occhi alla volta di porpora*).

e il bleu dolce scuro indicibilmente profondo è contrapposto al rosso e al bianco della camera che gli occhi, come due stelle, illuminano:

Und alles Rot und Weiss des grossen
Gemaches überleuchten diese grossen
Verklärten Augensterne durch ihr tiefes
Unsäglich tiefes, dunkles, sanftes Blau.

(*E il rosso e il bianco della grande stanza illuminano questi grandi occhi stellari, con il loro indicibilmente profondo scuro bleu!*).

Sul marmo in cui la figura del Redentore appare scolpita — queste note di colore sono come toni cromatici su uno smalto o una figura di *biscuit* — a pezzi e a zone uniformi, senza accostamenti di sorta. Nel seguito della lirica, Cristo diventa un animatore — ed il poeta una statua. Si muove, fa un giro per la stanza; e le statue cui egli si accosta, vivono:

Von ihren Stirnen, von den lichtbetauten
Sieglosen Lippen weicht ein Bann und flieht,
Der weite Saal erklingt von Menschenlauten,
Es schwebt ein Lied.

La luce cresce, le forme di pietre si illuminano della *Chiarezza* e della *Verità* — mature per la gioia. Risuona ogni cosa intorno alle colonne — e coppie e coppie, uomini e donne scesi dai loro piedestalli di marmo seguono il Redentore, redenti. Il marmo è carne, i colori sono sangue: la loro nudità diventa calda e luminoso il loro giubilo. Il poeta è là che attende in un angolo oscuro. E ha ripugnanza delle sue stesse membra:

Ich aber hocke in der dunklen Ecke,
Und fühle meiner Glieder Hässlichkeit

(*Ma io mi rannicchio in un oscuro angolo, e sento l'odiosità delle mie membra*).

e invidia la gioia altrui:

Und fühle neidisch ihre warme Nacktheit
Und frierend ihren Jubel.

(*E sento con invidia la loro calda nudità e rabbrividendo il loro giubilo*):

e nei cenci che lo ricoprono guarda verso quegli «occhi bleu» che dànno la vita la libertà: risorgere, essere vivo, e non pietra.

Und will auch leben, auch ein Freier wandeln
Nicht Stein, Nicht Stein!

(*E voglio anche vivere, e anche innamorato andare: non pietra, non pietra*).

La chiusa è un colpo di luce che scompare rapidamente: un lampo di magnesio anche qui. Cristo s'accosta, i suoi occhi incontrano quelli del poeta, le ferite si aprono, le labbra si articolano: «la tua ora non è giunta» egli dice:

Deine Stunde ist noch nicht gekommen.

(*La tua ora non è giunta ancora*).

Il poeta si sveglia:

Und ich erwachte. Weinend lag ich nackt;
Nackt wie die Armut.

(*E mi svegliai. Piangendo io giaceva nudo. Nudo come la povertà*).

Ma il lettore non si commuove. Non è commosso per nulla il poeta, perchè egli esce dalla lirica come vi è entrato: un funambolo.

Queste note tra il barocco ed il funambolesco sono comuni a queste e a molte altre liriche del Dehmel. In «Eine Lebensmesse», in cui le voci della realtà, canti di vecchi, di vergini, di padri, di eroi, di madri — affermano singolarmente, la vita come un sagrifizio e sentono nell'uomo la vittima destinata al *destino* — si ha l'impressione di una macchinosa fuga in cui il tema è

der Mensch
der dem Schicksal gewachsen ist...

(*L'uomo che è cresciuto al destino*):

impostato dal coro dei vecchi e svolto, rivoltato, ripercosso nelle voci delle altre umane categorie, che concorrono nello stesso pensiero attraverso una serie di circostanze, per culminare in una specie di coda finale, in cui il poeta canta a voce spiegata.

Die dem Schicksal gewachsen sind:

poi riepiloga il suo componimento, arido magro legnoso, senza il brillio di una immagine in tanta cenere grigia. Virtuosismo che si sente, sebbene con maggiore animazione ed effetto — anche in «Lebenstraum» — una breve poesia che dimostra vano ogni sforzo degli uomini verso l'ideale: la luce dell'ideale, quando la si è raggiunta, sfuma nell'ombra:

In meiner Hand zerrann es wie ein Schatten..

(*Nelle mie mani svanì come un'ombra*).

E, per arrivare a questa conclusione, il poeta sente il bisogno di montare una macchina complicata, e tanto più vacua quanto più complessa: una visione, in cui gli par di essere in un morto paesaggio di incubi e di fantasmi, a luci e a ombre violente.

Nella morta campagna ove gli alberi cavi sono come teschi di morti, una voce che grida il suo nome lo fa voltare: e una luce che sale dal pallido fondo gli richiama il passato:

Im Osten nur
Enttaucht ein Licht dem fernen blassen
(Grunde.

(*Ad oriente affiora una luce nel lontano pallido sfondo*).

Poi come da una carrozzetta una ruota si svincola e volta e rotola lungo un pendio tra scintille e polvere: il poeta, nell'inseguirla, ha il cuore in gola. La vede tutt'uno con la luce che era apparsa prima «ein Lichtrad» — si precipita, l'afferra — ma ha in mano un'ombra:

In meiner Hand zerrann es wie ein Schatten..

E' la vita umana che dalla culla alla tomba si affanna dietro ad una chimera in cui si condensano tutti i suoi desideri. Un vuoto simbolismo, una figurazione vaga e scialba, che è frutto più d'una fredda meditazione che viva irradiazione di uno stato d'animo. Lascia in noi il senso di una figura di cartapesta, che non perde questa sua essenza per tutti gli strati di colore che vi si sovrappongono: quel volere apparire affannato dietro un'ombra che è la nostra vita intima, è uno spasimo mimico spinto fino al parossismo — e in ragione degli effetti e degli intenti stilistici, non d'un bisogno intimo che si fissa nell'immagine e nell'immagine vive — non soluzione di un nodo spirituale, ma di esteriori materialità. Il poeta — con un atto riflesso del pensiero — ha creduto di universalizzare il suo stato dandolo nella sua astrazione: ed è proprio in ciò dove ha errato. Il vero universale è nel particolare: nel frammento, nell'attimo di dolore che un poeta riesce a vivere, pulsa ed è spesso il soffrire dell'umanità.

(*Continua*).

Italo Maione.

Libri ricevuti

Antonio Salandra: *La Neutralità Italiana*. Mondadori, Milano . . . . . L. 30

Alfredo Galletti: *Alessandro Manzoni - Il Pensatore e Il Poeta*, I e II volume. Prezzo dei due voll. . » 35

Giovanni Bezzi: *Il primo Conflitto tra Napoleone e la S. Sede*. Fratelli Bocca Editori, Torino. 10

Giacomo Donati: *La Beffa* (Novelle) Luigi Bernardini, ed., Savignano di Romagna . . . . » 5

Fiodor Dostoievskij: *Gli ossessi*, traduzione di Olga Resnevic. Franco Campitelli, ed., Foligno, 1928 . . . 35

L'UTOPIA DI PLATONE

Platone, nato di una famiglia di eupatridi, cresciuto mentre la demagogia, trabocata dopo la morte di Pericle, trascinava lo stato ateniese per un rovinoso declivio all'anarchia e alla sconfitta, e il tristo splendore dell'egotismo di Alcibiade mostrava palesemente la degenerazione della personalità; aveva dapprima cercato nell'arte tragica e nell'eraclitismo, all'ombra dei misteri o sotto l'aliare delle Muse, di educare sè stesso come gli dettava la sua giovanile coscienza aristocratica, staccandosi così già dalla brillante vanità della Sofistica che pur attraeva i suoi fratelli Glaucone e Adimanto. E di fronte all'avvilimento della democrazia ateniese rifulgeva vieppiù l'astro della ferrea aristocrazia militare spartana, che affascinò Tucidide e Senofonte sopra ogni vincolo di patria. Ma Socrate convinse presto Platone che la vera aristocrazia non era più nemmen là dove egli ancora l'andava rintracciando, ma solo nell'uomo che in sè attua la signoria della ragione, che si fa individuo nuovo e perfetto, che procedendo sulla via della virtù ricostruisce i valori distrutti dalla sua stessa critica, opponendo alle forze negative del tempo e dell'errore la forza positiva ed innovatrice della saggezza. Nessuno come Platone sentì, fra i discepoli, la profonda idealità dell'insegnamento socratico e l'entusiasmo filosofico che ne traspirava: nessuno come lui subì il fascino del meraviglioso e inimitabile maestro. La morte di Socrate dovette essere uno schianto per il giovane amatore della sapienza, e un brutale richiamo alla realtà. La numerosa accolta dei discepoli cadde o dispersa, divisa anche tosto dalla varietà delle dottrine; la violenta e astiosa democrazia di Trasibulo e Anito dominante in Atene; la sofistica d'ultimo conio e l'eristica insipida e vuota furoreggianti nei tribunali, nelle assemblee, nelle palestre: tutto induceva Platone a riflettere sulle ragioni di una sconfitta così grave per la filosofia e cercare forme d'azione di più immediata efficacia che non fossero i grandi dialoghi drammatici in cui dal *Protagora* al *Gorgia* all'*Eutidemo* egli venne combattendo con la satira e con la dialettica, con la critica e con la teoria la falsa e insidiosa scienza di cui si ammantavano l'ignoranza e l'errore. Socrate aveva praticamente e momentaneamente perduta la sua battaglia perchè la sua opera di riforma e di educazione non aveva avuto carattere organico e si era troppo esclusivamente imperniata sulla sua personalità: bisognava, per riprendere quell'opera con maggiore fortuna, aprirle la strada con una radicale e rivoluzionaria trasformazione della Società e assicurarle gli uomini con una ordinata e sistematica preparazione dei giovani. Lo Stato spartano nella sua storica concretezza stava dinanzi agli occhi di Platone come la prova della possibilità di un ordinamento politico regolato da principi unitari e da leggi immutabili secondo rigide norme etico-ascetiche: e non solo per la mentalità caratteristicamente antistorica che da Socrate egli aveva tratto e potenziato e che già si palesava aspramente nella polemica antisofistica, ma certamente anche in relazione con il movimento razionalistico dei politici ateniesi, di ispirazione socratica, che miravano alla riforma dello Stato secondo nuove teorie (dell'autore delle *Finanze di Atene* a Senofonte), e con l'incerta fioritura di indirizzi utopistici a cui dava luogo la crisi economico-politica succeduta alle guerre peloponnesiache. Del resto, anche le riforme praticamente prospettate così dalla tirannide dei Trenta come dalla democrazia trasibulea rivestono lo stesso carattere di determinazione aprioristica di una nuova forma dello Stato, e cercano di immettere la realtà politica ed economica in un sistema di organizzazione sociale e di governo stabilito secondo principi astratti e scopi artificiosamente voluti. Coincidevano insomma un'esigenza personale e una esigenza storica nel tentativo, che veniva maturandosi in Platone, di una nuova politica in cui si attuasse la forza costruttiva della ragione. D'altra parte, questa politica nasceva in opposizione diretta alla dottrina dello stato di natura, dissolvitrice dell'organismo sociale, verso la quale era ritornato Antistene con l'apparenza di trarre la più logica conseguenza dall'intellettualismo socratico e dall'identità di ragione e virtù: e si confortava, forse assai più che per solito non si ammette, di osservazioni o di esperienze raccolte nei viaggi per il mondo ellenico e in Egitto, dove particolarmente il filosofo aveva potuto studiare la costituzione in atto di uno stato rigidamente unitario, organizzato secondo tipiche caste che corrispondevano a determinate funzioni sociali.

A Siracusa, nel 388-387, Platone sperò per un momento di poter tradurre in realtà i suoi disegni o i suoi sogni. L'accentramento assoluto del potere nelle mani di un solo uomo, intelligente e potente, sebben sospettoso, tiranno; la consistenza di un ambiente culturale permeato dell'aristocraticismo pitagorico e aperto alle nuove idee; l'amicizia di Dione e del giovane Dionigi: tutto un complesso di circostanze pareva offrire al riformatore la possibilità della realizzazione. E' probabile che da principio il vecchio Dionigi potesse considerare con benevolo interesse le luminose prospettive politiche e le brillanti discussioni di principi presentate da Platone, solo perchè egli lo giudicava un sofista più acuto ed eloquente degli altri, ma insomma un sofista: il fatto si è che quando si accorse che il geniale eupatride ateniese aveva guadagnato alle sue tesi innovatrici, che comprendevano anche l'abolizione della proprietà e della famiglia, Dione e il designato erede del trono e non pochi elementi della corte, il sospettosissimo tiranno si affrettò a liberarsi violentemente del pericoloso predicatore inviandolo ad Egina per essere venduto come schiavo. Così il dissidio fra la teoria e la pratica si riapriva con un rudo richiamo, e per sempre; «Callipoli», la bella città dello stato ideale, si disancorava dal suolo a cui non la teneva più connessa se non qualche lieve e tenue speranza in Dionigi il giovane (sfatata definitivamente nel 367 dal secondo infruttuoso viaggio a Siracusa): e ondeggiava librandosi tutta sola e pura nel regno di Utopia, sotto la luce delle idee. Aerea e sublime, in una nebbia iridiscente, dovette apparire la bella città perduta al prigioniero illustre, mentre la nave siracusana veleggiava verso l'Egeo: ma insieme si fortificava in lui il senso del possesso non caduco di quell'utopia nel pensiero. Liberato dalla provvida amicizia di Anniceride, ritornato in Atene dove la morte di Trasibulo e le risorte fortune politico-militari per opera di Conone, Ificrate e Cabria avevano segnato, se non un miglioramento della democrazia, certo una mitigazione della sua intolleranza, e l'inizio di un periodo di raccoglimento e risanamento economico, — Platone si volge ad attuare la seconda parte del suo programma, la formazione cioè di un'aristocrazia del pensiero mediante una scuola filosofica: era l'unica via che gli restasse sicuramente aperta nel campo della pratica, ma era capace di dare così fecondi risultati che l'Accademia doveva durare ben nove secoli a testimoniare la vitalità della dottrina da cui era sorta. Ma in pari tempo che all'Accademia dava Platone, con i primi grandi dialoghi costruttivi, le linee fondamentali di questa dottrina, egli poneva mano alla *Repubblica*.

Nella teorica dello Stato ideale, trova finalmente appagate le proprie esigenze etico-politiche lo spirito di Platone, e solo dopo di essa potrà volgersi con pacata serenità a elaborare la dottrina dialettica in cui quella ha trovato la sua base. Questo Stato è l'utopia: nessun luogo della terra lo accoglie, nessun mito è bastevole a rintracciarne le origini: solo un radicale atto della mente che si facesse azione potrebbe realizzarlo. (La possibilità pratica di questa realizzazione è nella *Repubblica* tutt'altro che negata: ma se ne tratta, per altro, solo teoricamente). Non abbiamo dinanzi un semplice progetto di riforme derivate da una coerente ideologia: la trascendenza della verità e del bene alla vita empirica implica di necessità la trascendenza della nuova πολιτεία.

Certo nessuno stato come questo, fra quanti se ne sono disegnati sulle orme di Platone, ha avuto mai diritto a chiamarsi utopia. Ma bisogna mettere bene in chiaro che non è affatto uno stato egualitario-comunistico, secondo il tipo delle utopie foggiate nel Rinascimento; perchè in questo la specificazione delle funzioni è ridotta, collettivisticamente, a un compito svolto dagli individui in servigio della comunità, e qui invece essa postula la formazione di un'aristocrazia. Si potrebbe anzi sostenere che la repubblica platonica è appunto edificata per dimostrare che solo una perfetta aristocrazia può garantire la vita e l'ordine dello stato, la perfezione e la felicità dei cittadini. Platone ammette, ma con ironica svalutazione (36, b - 374 e) uno stato puramente economico, fondato su principi edonistici egualitari (cfr. *Politico*, 268 sgg.), soltanto come l'antecedente naturale e astratto del vero stato, in cui l'interesse utilitario (che non darebbe, del resto, se non un'eguaglianza fondata sulla solidarietà) è assorbito dai valori morali e successivamente negato a vantaggio di questi. La nuova città consente agli individui la proprietà, la famiglia, una conveniente libertà economica nell'ambito delle leggi: essa pretende soltanto la subordinazione delle tendenze individuali alle esigenze sociali, offrendo in compenso la soddisfazione di quelle stesse tendenze in ciò che hanno di più umano e profondo. Non in questo rispetto la politica platonica si può chiamare rivoluzionaria, bensì madre della filosofia politica costituzionalistica e legalitaria, di cui Platone stesso diede il primo grande saggio nelle *Leggi*. La rivoluzione comincia quando si passa a trattare dell'aristocrazia (è, cioè, prima di tutto, una rivoluzione dell'aristocrazia): qui, con netta limitazione alle classi dirigenti costituite dai guerrieri e dai filosofi, si introducono le radicali innovazioni della comunità dei beni e della negazione della famiglia, in una con la riforma dell'educazione su cui deve fondarsi la nuova aristocrazia. Il comunismo platonico ha pertanto un ristretto valore di norma etica per la vita degli ottimati, e scaturisce direttamente dalle loro funzioni sociali e dalla loro superiorità morale e intellettuale: è una regola di vita, che poteva anche trovare qualche riscontro pratico nella legislazione licurgea e nella fratria pitagorica, — non è una dottrina politica nel senso generale che poi gli si è attribuito. Nello stesso tempo, questo carattere parziale e infecondo del principio politico, economico, che sarebbe dovuto diventare la maggiore forza propulsiva del nuovo stato, spiega in buona parte il risultato non solo antistorico ma addirittura anacronistico in cui finisce per atteggiarsi il pensiero platonico di fronte alla politica greca contemporanea. E conferma la nostra tesi, che in Platone lo spirito novatore o rivoluzionario è almeno equilibrato da una religiosa aderenza alla tradizione aristocratica: egli accetta l'egualitarismo, vagheggia il comunismo, ma per separarli e trasformarli in leggi particolari e distinte, cioè in sostanza per negarli.

La vera rivoluzione dell'utopia platonica di fronte alla politica in atto non consiste dunque nel comunismo, ma in un altro punto, della cui massima importanza Platone stesso sembra avere chiara coscienza, tanto vi insiste e tanto lo sostiene: questo punto capitale è il passaggio del governo dello stato nelle mani dei filosofi. Lasciamo di prendere anche per un momento in considerazione le satiriche o superficiali svalutazioni che di tale aspetto del programma platonico si son fatte la mille volte e si sogliono ancora ripetere; e anche la ovvia osservazione di mero buon senso, che il filosofo, appunto perchè concentra tutta la sua personalità nella speculazione, è il meno atto di tutti gli uomini a reggere il governo. Giacchè si tratta, evidentemente, del perfetto e ideale filosofo, che giungendo all'apice della teoria trova per l'appunto il segreto della pratica, quale soltanto in quell'apice è dato conoscerlo; il fallimento dei filosofi nella politica, poteva rispondere vittoriosamente Platone, è solo dovuto alle imperfezioni dei filosofi, non alla filosofia come tale. Nella cognizione perfetta, che ha raggiunto con divino *eros* l'*acme* della speculazione, ei scopre il principio che unisce la teoria con la pratica: l'idea del Bene. L'utopia riceve così il suggello della possibilità, la legittimazione a farsi realtà: perchè si attua e si concreta prima che altrove nello spirito del filosofo. Ma questa riduzione della vita politica a dominio della filosofia significava il trionfo delle idee, delle affermazioni di principio, dei metodi dottrinari contro e sopra la storia, che non è soltanto il regno dell'idea: cioè significava la rivoluzione filosofica, la vittoria dell'intransigenza socratica. Platone pertanto era del tutto concorde con sè stesso quando vide nella fondazione dell'Accademia, madre dei filosofi, l'unica via aperta allo svolgimento dei suoi piani di grande riformatore, e nello sviluppo della dialettica e dell'educazione filosofica la chiave di volta del suo sistema politico: se anche continuava così ad assumersi la grave responsabilità della fede in una immediata generazione della perfetta pratica dalla perfetta teoria, secondo la responsabilità e la fede di Socrate.

Dopo la *Repubblica*, i grandi dialoghi dialettici (*Fedone*, *Teeteto*, *Parmenide*) continuano per la via regia così spianata l'elaborazione della nuova metafisica e della nuova gnoseologia; e riprendendo poi (*Sofista*, *Politico*, *Filebo*) lo approfondimento dei valori etici, ma con decisa prevalenza dell'interesse logico e speculativo, ci portano fino al *Timeo* in cui il filosofo da un rapido richiamo della perfetta città umana ascende alla contemplazione del cosmo come perfettissima città di Dio. A questo ritrarsi del pensiero platonico in una prossimità ognor crescente al regno dell'assoluto, corrisponde per altro non un inasprimento delle sue tendenze politiche intransigenti, bensì un progressivo declinare verso il migliorismo politico. Quanto più si idealizza la verità, tanto più Callipoli ridiscende verso la terra, non potendo trasvolare così in alto, essa che in sè contiene problemi e termini affatto umani. Fallite le speranze riposte ancora nel giovane Dionigi, Platone era anche tratto a difendere la posizione sua e quella di Dione (come risulta chiaramente dalla VII e dall'VIII delle sue lettere) mostrando che da una dottrina politica teoricamente astratta e rivoluzionaria poteva scaturire un complesso di riforme praticamente attuabili, rispetto alle quali la dottrina stessa assumeva la funzione di un sistema di principi ideali che, ridotto in termini opportuni, era in grado di ispirare una azione realisticamente intesa.

Il *Politico* ci mostra i primi segni di questo avvicinamento alla realtà, e come il filosofo lo venisse componendo e concertando con la logica interna del sistema. Alla genealogia degli stati corrotti svolta nell'VIII libro della *Repubblica* in base a un processo di degenerazione dallo Stato perfetto si sostituisce ora una distinzione metodica, con cui la teoria ritorna a separarsi nettamente dalla pratica: da un lato si pone lo Stato ideale, che non ha bisogno di leggi, perchè attua senza residuo la perfetta armonia dell'individuo con la collettività, — dall'altro si pongono gli stati reali, che hanno bisogno di leggi per l'insuperabile divario tra l'unità del pensiero e la molteplicità delle azioni. Ma non sono questi stati per ciò stesso corrotti, che in essi il sapiente reggitore deve imporre la sua volontà attraverso le leggi: monarchia, aristocrazia, democrazia legalitaria rappresentano ancora, per gradi discendenti, la presenza del bene nello Stato in quanto esse implicano l'osservanza delle leggi: solo con la democrazia la dispersione dall'uno nei più del sapere e del potere ha talmente indebolito queste forze correttive che esse non possono più impedire il rovesciarsi delle forme politiche nel campo dell'illegalismo (demagogia, oligarchia, tirannide). Siamo entrati così nella storia: l'utopia si profila ormai soltanto come pura idealità, e Platone, disponendosi a narrare nel *Crizia* il mito dell'Atlantide scomparsa, si avviava anche a definirla come il tempo che non è più e recidera gli ultimi suoi legami con la politica empirica. Ma il *Politico* stesso risolve ancora più chiaramente il problema con la sua impostazione critico-metodologica del concetto di autorità: distinguendo l'autorità del sapiente nello Stato perfetto, che è immediata azione dell'arte di governo generata dal puro pensiero sopra le volontà dei singoli unificate dalla supremazia del pensiero stesso, — e l'autorità del governante nello stato meno imperfetto (che è tuttavia il miglior stato praticamente possibile), dove il pensiero è necessitato a cercare la mediazione delle leggi, e cioè a collegare la propria spirituale attività con l'irrazionale intervento dell'imperio, senza del quale l'abbedienza non è qui raggiunta. L'idea dello Stato come dover essere della politica rimane così solo il principio ispiratore e normativo di una prassi che ha perduto la sua immediata unità con la teoria. Concluso il ciclo della speculazione è d'uopo ancora affrontare, sia pur con la sua guida protettrice, l'azione come un campo nuovo, che ha esigenze proprie: per il pensatore che ha condotto a termine la bella avventura dell'utopia, c'è ancora questa seconda navigazione da tentare, la determinazione dello stato migliore sulla terra; non più con la gioia e l'orgoglio di bandire il verbo di una nuova aristocrazia rivoluzionaria, ma quasi con una stanca condiscendenza alla pertinace umanità dei mortali.

Così il complesso materiale delle *Leggi*, in parte già forse abbozzato nel periodo eroico della politica platonica e in sostegno dei primi disegni di rivoluzione sociale, in parte steso come illustrazione della *Repubblica* ma escluso da questa appunto per la sua distanza dalla pura idea dello Stato, venne dal vecchio Platone ripreso e ampliato e sistemato come una nuova e diversa trattazione. Dione era morto nel 353: e col fedele amico, morti erano i sogni della giovinezza e la passione del novatore. Nella scuola stessa, la giovane mente di Aristotele faceva sentire i primi dissensi dall'assoluto idealismo della trascendenza. Il libro dei *Nomoi*, su cui piegò il capo l'infaticato vegliardo, fu pertanto una specie di testamento politico. All'analisi delle forme ideali degli stati è sostituito qui l'esame storico delle grandi repubbliche greche e delle loro costituzioni; alla finalità metafisica della perfezione assoluta la sintesi dei fini pratici a cui può mirare un saggio pastore di popoli per ottenere il massimo risultato possibile; al principio comunistico, negatore della proprietà e della famiglia in nome di una divina legge, la distribuzione della proprietà privata dentro limiti relativamente ugualitari e il riconoscimento dell'istituto familiare sotto la norma suprema dell'interesse dello Stato. Platone chiaramente ammette (Leggi, 739 c-d) di essere costretto a ripiegare sopra una seconda linea della sua battaglia da considerazioni di ordine realistico: ottimo resta pur sempre lo stato filosofico della *Repubblica*, ma a quella forma perfetta non può adeguarsi la materia umana effettivamente disponibile, che richiede dal legislatore tutte le concessioni possibili alla sua debole umanità. Sarebbe tuttavia errato ripetere ancora il superficiale giudizio che nelle *Leggi* l'impostazione rivoluzionaria della *Repubblica* sia dimenticata e Platone abbia obliato sè stesso. Egli è ancora quello d'un tempo: solo il suo punto di vista è mutato, per un passaggio che riceve con ogni sforzo una sorta di giustificazione logica (tanto che abbiamo perfino la promessa (739 *e*) di una terza indagine, sopra uno stato ancor più umano). E questo nuovo punto di vista è sulla strada della grande tradizione riformatrice di Epimenide, Licurgo e Solone; è, nel suo orizzonte di realtà politica, esso stesso rivoluzionario. Perchè non altrimenti si può definire il carattere di una concezione dello stato che implica l'autolimitazione della sovranità territoriale e degli elementi demografici, regola aprioristicamente la distribuzione della ricchezza e le attività economiche, stabilisce in base a principi dottrinari il corso dell'educazione e il tenore della vita familiare e sociale: soltanto la parentela con una perenne aspirazione della civiltà ellenica poteva mitigare in apparenza il suo idealistico urto con la realtà e la persistente opposizione dell'utopia alla pratica.

Rimaneva in tal modo intatto, anche in questa sua estrema curva discendente, il platonismo: se un progressivo interesse per le determinazioni concrete faceva prevalere lo studio delle costituzioni particolari sulla teoria generale dello stato, non per questo lo spirito della dottrina si può dire diverso dal suo primo accento. E tale accento è stato ed è ancora la voce non peritura di Platone, il verbo magico e seducente dell'utopia. Se la *Politica* di Aristotele meritò di esser chiamata il canto funebre dello stato ellenico, che moriva sublimato nella vasta compagine degli imperi universali; la *Repubblica* è il suo inno eroico. Tra le doriche colonne di questo edificio immortale sempre sono venuti ad aggirarsi gli spiriti magni che l'impeto del pensiero traeva lontani dalle trame penelopèe della vita. Dominato e vinto dal travaglio della civiltà moderna e della moderna filosofia l'ansioso bisogno della trascendenza, ridotta la politica a leggi proprie e a proprii immanenti principi, distrutta in linea teorica la tendenza all'utopia, ancora oggi si ritorna a questo libro come a uno dei più grandi testi di insegnamento spirituale, espressione tipica di un'esigenza, anzi di una passione, che, dissolta dalla stessa forma razionale di cui s'investe, risorge perennemente dalle sue ceneri per innalzarsi al sole.

S. C.

LA PAGINA REGIONALE

Impressioni su M. d'Azeglio pittore

«Che cosa erano i quadri di Massimo d'Azeglio?» Si domanda il De Sanctis nel Saggio sul d'Azeglio. «Erano», risponde, «una storia del Medio Evo ad uso degli Italiani del suo tempo. Erano la disfida di Barletta, erano la battaglia di Legnano. Più tardi furono le più amene fantasie dell'Ariosto... più tardi la difesa di Nizza contro Barbarossa e contro i Francesi, la battaglia di Torino, la battaglia dell'Assietta. Milano accorreva ogni anno all'esposizione di Brera e vi trovava un nuovo quadro del d'Azeglio, o vi trovava sotto gli occhi dell'Austria un nuovo frammento della grandezza nazionale, una nuova protesta contro la dominazione straniera».

Certamente, se si osserva il D'Azeglio pittore soltanto sotto questo aspetto, si ha ragione di occuparsi dei suoi quadri solamente in sede di ricerca storica e culturale.

Ma la personalità del D'Azeglio è complessa e non è tutta nei consapevoli propositi patriottici, politici ed educativi, ma è anche in una innegabile, se pur irriflessa e saltuaria, sensibilità d'artista. Per cui, senza il proposito di sopravvalutare le sue qualità di poeta, sarà lecito parlare di un D'Azeglio pittore.

Lo stile di D'Azeglio, nei momenti suoi migliori, come nelle più belle pagine dei «Ricordi», non ha ampollosità retoriche, è scevro da ricercatezze di forma, è facile, come la parola semplice e piana di un discorso famigliare.

Tale è D'Azeglio pittore nei suoi migliori momenti. Ma D'Azeglio pensa con lunghe riflessioni e forma quelle sue teorie estetiche che uccidono in lui, così padrone di sè, la modesta e semplice Musa. Quando non teorizza e dimentica le correnti proprie al suo tempo Massimo esprime, così semplicemente come sente, ma esprime. Quando vuole dipingere bene, non dico più nulla, medita, giudica.

I preconcetti suoi sono in parte i preconcetti dei realisti; per questi preconcetti, nel tempo suo, come tutti sanno, molto diffusi, non vede più chiaro nel mondo dell'arte.

Nel Cap. X dei «Ricordi» troviamo:

«Capisco la poesia, capisco la pittura, la scoltura, le arti d'imitazione insomma. Il loro nome ne svela l'origine. V'era un modello, l'umanità c'impiegò secoli per giungere ad imitarlo; o finalmente lo imitò». ... «Ma dove diamine siamo andati a prender la musica? questo è quello che non capisco. La musica è un mistero».

Data la giustificazione realistica dell'arte, la musica diveniva un enigma insolubile. Nè era facile avvedersi di ciò che oggi appare a tutti evidente, che la parte emotiva, quella che D'Azeglio chiama inspiegabile, è comune alla musica ed alla pittura, e che la sola differenza consiste nell'esprimersi l'una in accordi di note, l'altra in accordi di linee, forme o colori.

E forse certe espressioni in toni ed in parole sono più musicali di certe espressioni in musica; forse solo in questo senso di intuizioni singole sì, ma vicine e consone di gusto, si può parlare, in storia dell'arte, di classificazioni.

Tornando a noi, dice il D'Azeglio: «Le consonanze e dissonanze non sono un fatto arbitrario nè una convenzione acustica. Ma con questi dati che cosa spiego?».

Ma noi sappiamo che con uguale diritto potremmo chiederci: Che spiego con un accordo di colori, con un ritmo di linee, coll'armonia delle forme?

Più avanti, sempre parlando della musica: «Come si spiega l'influenza della melodia e dell'armonia sul senso morale?».

E non si chieda se l'arte pittorica dia la stessa dolce impressione nostalgica, o la stessa esaltazione di nobili impulsi, perchè se se lo fosse chiesto non avrebbe esitato a rispondere affermativamente. «Seguiva», come dice egli stesso al capitolo XVIII, «scrupolosamente i precetti» della scuola dei realisti e credeva «che fossero i migliori». S'ingegnava di finire il più esattamente possibile. Tali criteri portava il D'Azeglio alla pittura, a cui non poteva quindi abbandonarsi con mano libera e sicura.

Nella sala I.a del Museo Civico di Torino sta qualche grande quadro di D'Azeglio e molti bozzetti.

I grandi quadri, come è naturale, furono maggiormente curati e più esattamente finiti. Fra i grandi quadri, quello che porta la data anteriore (1825), raffigura la morte del Conte di Montpellier. Lo sfondo è una vasta campagna, che ha tutte le determinazioni naturalistiche possibili.

Attorno, nel piano verde, tutto sarebbe, oggettivamente parlando, moto e vita. Non vi è nulla di inerte. Un cavaliere combatte, i cavalli sparsi qua e là pascolano, presso al moribondo si piange, si accenna, si deplora. Nei segni esteriori il dolore è espresso in ogni minuto particolare, ma tace per noi quel dolore.

Sotto a questo gran quadro stano due bozzetti del quadro stesso, l'uno è già assai vicino all'opera finita, l'altro è un primo abbozzo del gruppo, è un aggruppamento d'ombre, ma in questo raccogliersi d'ombre c'è qualcosa che manca ad opera finita. Le due figure ritte a sinistra sono un primo accento. In esse non è particolare alcuno, c'è la massa nella sua efficacia. Così pure la figura della suora inginocchiata, racchiude in sè una contenuta espressione. E la testa vicino a lei è un non spregevole effetto di macchia sul fondo chiaro.

Sono accenni, lampi, frammenti che ci offre una sensibilità artistica innata, a cui il temperamento stesso riflessivo, meditabondo di D'Azeglio e la vita sua hanno impedito il pieno sviluppo o la completa padronanza e libertà. E' una sensibilità che, fuorviata da errati principi, non trova più la forza di formare una tecnica sicura o personale. Quando il substrato culturale e critico, ed il desiderio di voler fare bene non la costringe, questa tenue vena poetica si espande timidamente colla modesta dolcezza che è nel sogno di un uomo posato, spontaneamente e serenamente retto. Ma quando, oltre a questa spontaneità di sentimenti, c'è in lui l'uomo che riflette e vuole, scompare la tenue, sottil vena poetica sua, che vediamo completa in qualche bozzetto.

Fra questi uno certo dei migliori, come già fu notato da altri, è l'ingresso alla Sacra, rallegrato da un'intensa e fulgida vitalità di sole.

Un frate bianco sale; questo frate, punto luminoso, che pur nella luce diffusa raccoglie in sè maggior luce, potrebbe anche avere una inconsapevole ragione decorativa di essere; non è certo una figura precisata. La tesi critica del D'Azeglio non è realizzata, ma il bozzetto è bello, perchè c'è la istintiva subordinazione ad un principio luministico, cioè di visibilità, quella subordinazione istintiva, che ha valore artistico sempre e soltanto quando la si raggiunge colla libertà e colla forza del sentire.

C'è quel lieve divagare per un pacato desiderio di poesia, che talora troviamo in D'Azeglio scrittore, come quando parla per esempio al Capitolo XVIII del «potente raggio d'un sole che colora pianure e mari e monti ed alberi ed edifici di quelle tanto mirabili intonazioni». E così quando ci parla della sua casa improvvisata a Castel Sant'Elia o della pianura romana «leggermente ondulata» fresca e «verdeggiante pei grandi alberi ed ombre opache».

Ci è dato ritrovare questo piano con una lieve intonazione di tristezza in due bozzetti che possono col precedente essere annoverati fra i migliori. Non più sole, ma questa landa bruna, solitaria ed estesa ed un pallido cielo. Un verde scuro ed un grigio chiaro, non altro che l'efficacia di due toni di diversa intensità, di uguale intonazione, giustaposti. In ciò dimostra d'aver saputo scegliere e d'aver sentito la necessità d'un accordo di tinte. Perchè quel cielo romano è pur molto spesso o quasi sempre fulgido. Ma non è intonato quel fulgido azzurro con quel verde cupo, ed il pittore per far cosa degna deve decidersi fra l'uno e l'altro.

D'Azeglio scelse la tristezza d'una delle poche giornate buie in cui campagna e cielo sono in accordo, perchè incoscientemente sentì la necessità di quest'accordo.

Così in un altro bozzetto vediamo, e c'interessa, una strada bianca che sale verso una pendice buia ed indistinta, immersa in un'aria greve. Poi qualche frammento, qualche accenno qua e là in altri quadretti troppo finiti se li consideriamo nell'insieme. Un bruno cipresso, che spiccherebbe con un effetto di macchia assai riuscito su di un limpido cielo, se le sue fronde fossero cercate con meno cura, una roccia scura ed uno sfondo nitido luminoso, qualche tocco felice in cui c'è tutto D'Azeglio poeta. Per gli altri quadri grandi: le «Arpie», l'«Ulisse e Nausicaa», si potrebbe dire, come per la «Morte del conte di Montpellier» che vi manca l'afflato poetico soffocato dalla ricerca di determinazione particolaristica.

Nell'«Ulisse e Nausicaa» D'Azeglio volle una tinta gaia adatta al caso, che riuscì invece nebbiosa. Nelle «Arpie» i rami contorti degli alberi, che vogliono prender parte al prodigio, sono uno sforzo romantico verso una realizzazione tragica naturalistica che esula dal programma dell'arte.

Per quelle sue premesse teoriche D'Azeglio non ebbe sempre quell'esplicita padronanza tecnica indispensabile all'artista, ma talora incoscientemente questa sua particolare sensibilità di uomo virile ha pur trovato una realizzazione, che, se fu ristretta entro la modesta cerchia dianzi definita, in questa sua cerchia ci può soddisfare.

F. G.

Il mecenatismo di Re Carlo Felice

«Il modo col quale si procedeva allora in Torino, in materia d'arte, era una vera commedia. Non c'è da scialare neppur ora, ma siccome le arti sono entrate un poco nelle idee del pubblico, posano su una base più larga. Allora, invece, dipendevano unicamente dalla corte, cioè dal gran ciamberlano e dal suo sistema planetario, che non ne capiva niente.

Barne (1) aveva mandato a Torino per primo saggio due mezze figure al vero: il *Date obolum Belisario*; rappresentando questo con un fanciullo. Quadro molto ragionevole; c'era disegno, modellato, una certa fierezza spagnolesca di pennello, il tutto studiato sul vero, ed anche di un bel colore, per chi se n'intende; cioè stando coll'argomento, colore severo, armonico, poco più d'un chiaro scuro; insomma colore senza colori. Chi è artista mi capirà. Questo quadro fu accolto a Torino come i cani in chiesa, e arrivò al povero Barne una gridata: — Se erano quelli i bei profitti che faceva nell'arte, e se erano saggi da mandare, ecc. ecc.! — Lui che s'aspettava tutto l'opposto, poichè a Roma era stato lodato, si strinse nelle spalle, e pensò: — Verranno cose più allegre, celeri, figure gaie; — e si risolse l'anno dopo per un Apollo, colla sua brava lira, ed il mantelletto rosso; e fece la più disgraziata cosa che abbia mai vista. Tondo tondo, con quel viso a naso dritto, e quella faccia scema, che si fa al biondo dio; con un corpo che pareva di manteca alla rosa e non di carne, su un fondo di paese verdolino, e i raggetti di giallolino intorno al capo, proprio faceva rabbia...

A Torino piacque. E di qui imparino i mecenati che a proteggere senza criterio si fa peggio che a non proteggere affatto.

Il povero Barne, che era, per il suo buon giudizio, entrato nella via vera dell'arte, si gettò, com'era naturale, nella falsa, unicamente perchè i suoi mecenati erano asini. Per questo, in alto gli asini sono tremendi: fanno moralmente razza e moltiplicano, togliendo il modo di non esser asino a chi pure ci si sforzerebbe».

(M. D'Azeglio - *I miei ricordi* - C. XXIX).

(1) «Uno dei «pensionati»... figlio d'un fabbro di Torino ed assai competente pittore.»

Esperienze meridionali

Se si volesse dire quale dei problemi trattati nel bel volume di Giovanni Carano-Donvito su «L'economia meridionale prima e dopo il risorgimento». (Vallecchi, Firenze, di pagg. 530, lire 30), non sia più vivo oggi o sia destinato a perdere presto interesse, si durerebbe fatica. Problemi, come quelli dei tributi statali o locali, della protezione doganale, della distribuzione della terra fra pochi o molti, del credito agrario, e della moneta non sono mai risoluti perchè si pongono nuovamente ad ogni generazione, sotto sembianze nuove e con la natura antica scarsamente mutata; ed ogni generazione li pone e tenta di risolverli secondo le idee e le passioni dominanti del momento. Ma ad ogni volta, le nuove generazioni, se la storia servisse, come non è vero, a qualche cosa, potrebbero, arricchite dalle esperienze precedenti, tentare di non ripassare traverso ai medesimi errori, evitare di dire e fare le medesime sciocchezze che in passato avevano reso vano o meno fecondo lo sforzo delle generazioni passate. Quale è, a cagion d'esempio, il grado di probabilità che qualcuno, in un avvenire vicino o remoto, quando si dovrà applicare una qualunque legge agraria, rilegga il verbale della cinquantuna tornate della Commissione provinciale della Capitanata, nominata a vegliare all'applicazione dei decreti Visocchi-Falcioni sulla occupazione dei terreni incolti? Quei verbali, in cui dal 26 giugno 1920 al 29 novembre 1922 alcuni uomini egregi, il cui nome — da quello del tecnico Adolfo Incudine al cattedratico Luigi Gramazio od ai relatori avv. Nicola Giuliani e dott. Nicola De Meis — profusero tesori di intelligenza, buon volere, buon senso, conoscenza teorica e pratica dei problemi trattati, sono tra i documenti più significativi della crisi spirituale del dopo guerra. Nessuno tuttora ci può assicurare che non risorgano le cooperative finte tra coloni e fittaioli costituite per rubare il terreno altrui, che gente provvista di un capitale di 200 lire si proponga di coltivare masserie per cui occorrerebbero anticipazioni di 150 mila lire, che pescatori si riuniscano in cooperative agricole per impadronirsi di laghi privati attorniati da terreni sedicenti incolti, che gente desiderosa di villeggiatura gratuita si attendi sotto annosi boschi e faccia domanda di occuparli, perchè incolti, che contadini, calzolai e facinorosi generici si riuniscano in sindacato e col pretesto di promuovere la produzione nazionale si rechino a far baldoria sui terreni altrui o pretendano alla fine della giornata di essere pagati. Se fatti di questo genere accadranno ancora, farà d'uopo rileggere i verbali di quella commissione od almeno, il riassunto che ne fornisce il Carano-Donvito in alcune pagine efficacissime.

L'autore è un meridionale che insegna scienze economiche ed ha l'esperenza del proprietario di terreni; e per cagione della diffidenza innata negli economisti verso il più degli interventi statali e dello scetticismo radicato nei proprietari verso le parole che dovrebbero redimere la loro terra, non è entusiasta dei risultati degli aiuti forniti dallo Stato all'agricoltura. Ricordo di avere scritto, in tempi oramai remoti, un articolo il cui titolo suppergiù era: «Il mezzogiorno che si redime da sè». Nel volume di Carano-Donvito si legge, sotto il titolo «un paese che si è redento da sè», la storia, in tre pagine toccanti, di Palagiano, comune di 6000 abitanti dell'agro tarentino, condotto alla rovina dalla mosca olearia, dalla siccità distruttrice dei raccolti cerealicoli e dalla scomparsa dell'industria armentizia. Verso la fine del primo decennio del secolo presente, Palagiano si era salvato. Da sè, senza che nessuno accorresse in loro aiuto a disturbarli, quei contadini si erano accorti che esisteva una pianta chiamata «pomodoro», avevano imparato a conoscerla, a coltivarla, a difenderla, a selezionarla; e la terra erasi rinnovata e, con essa, erano divenuti diversi e migliori i suoi abitanti. Per fortuna, nessuno aveva loro nè regalato nè mutuato un centesimo *epperciò*, abbandonati a se medesimi, si erano salvati. Quell'*epperciò* l'ho messo io, incoraggiato da quanto scrisse il Sonnino, conoscitore profondo dei problemi del mezzogiorno italiano: «Se i latifondi perdettero l'Italia antica, gli Istituti di credito fondiario, che si annunciarono come la redenzione dell'agricoltura meridionale, contribuirono costantemente a danneggiare il mezzogiorno», (pagina 140 del volume di Carano). E Giustino Fortunato, nel discorso del 25 giugno 1893 alla Camera dei deputati, riconosceva dovere noi «essere compresi di dolore e di vergogna per l'enorme danno cagionato al nostro paese dall'esercizio abusivo di quel delicato strumento del progresso economico che è il credito, fatto segno, qui in Italia, a tanto ingiurie di uomini o di cose». Rincalzava, quindici anni dopo, la Commissione parlamentare di inchiesta sulle classi rurali nel mezzogiorno (relatore Nitti, vol. V, cap. III, pag. 233 e 33): «Vi sono molti proprietari che lottano, tentano, osano: è la soluzione «individualista». Vi è il proprietario, diremo così, «sociale»: si occupa molto del credito, ha delle idee sull'azione dello Stato, preferisce che esso monopolizzi i concimi chimici, vuole che il deputato sia agrario. I risultati dell'azione individuale si vedono, quelli della sociale si gridano. Abbiamo in tutti i nostri viaggi, durante l'inchiesta, trovato il proprietario individualista ed il propretario, diciamo così, sociale. Il primo in generale vive sulla terra od almeno per la terra: si occupa poco dello Stato e teme solo le imposte nuove. Tenta per conto suo, organizza come meglio può la produzione, non crede o non dà importanza al credito agrario a tratta, per convenienza economica, meglio che può i lavoratori. Il propriotario sociale vive poco in campagna, si occupa molto di politica, è apostolo dei benefici del credito, deplora sempre l'azione presente dello Stato, attende uomini politici «con nuovi orizzonti». Segni caratteristici: in generale ha molti debiti».

Sapere perchè talune soluzioni date in passato a problemi sempre vivi si palesarono imperfetto od addirittura vane giova ad evitare errori nuovi e perdite di tempo e di fatica.

Con questo nuovo volume aggiunto alla ricca letteratura nel Mezzogiorno, il Carano-Donvito ha dato un buon contributo a questa necessaria conoscenza delle esperienze passate.

Luigi Einaudi.

I Genovesi nel giudizio di Giuseppe Baretti

Nato in Torino, fui allevato con un'ingiusta avversione pe' Genovesi; avversione comune alle nazioni vicine, e che tutta l'umana ragione avrà la massima difficoltà a sradicar in qualsivoglia epoca della vita. Ma avendo io avuto per due volte occasione di passare qualche mese in Genova e di visitare la maggior parte del suo territorio, deggio confessare che nulla vidi in questo popolo che valga ad autorizzare l'indegno rimprovero che i *Genovesi sono senza fede e le loro donne senza pudore, come le loro montagne non hanno legna e il loro mare non ha pesci.*

Vero è che il mare Ligure non è molto abbondante di pesci, e che quelle montagne non sono adombrate di querce e di abeti; ma la lealtà negli uomini e la modestia nelle donne sono qualità comuni quivi come in ogni altro luogo... Per me, in vece di persistere nella mia prima e ridicola antipatia pe' Genovesi, ho sovente detto che se fosse in mio potere di radunare tutti i miei amici in un luogo, preferirei di vivere in Genova piuttosto che in alcun'altra città, perchè il governo vi è benigno, il clima temperato, le case pulite e comode, e tutta la campagna non offre che punti di vista amenissimi e vaghi paesaggi

La nobiltà genovese è generalmente affabile, urbana e istruita; e le gentildonne hanno l'ingegno assai più coltivato che in alcun'altra parte d'Italia. Esse tutte si fanno un merito di parlare l'italiano e il francese con purezza; e gli uomini possono, senza mancare alla civiltà, parlare alla loro presenza di belle lettere, di commercio e di politica; il che non si usa in niuna altra città d'Italia, ove la conversazione in presenza delle donne è generalmente pochissimo interessante.

Il commercio in Genova non fa alcun torto alla nobiltà. I principali senatori e i membri del governo vi s'impegnano pubblicamente o trattano in proprio nome. I Piemontesi differiscono tanto dai Genovesi su questo punto, che non è permesso nel Piemonte ad alcun negoziante, eccettuatone i banchieri, di portare la spada.

Gli scrittori inglesi hanno sovente rimproverato i Genovesi di avere la malvagità di permettere ai loro operai di fabbricare navi di guerra, e di venderle, contro il diritto delle genti, ai Francesi od agli Spagnuoli. A ciò non ho altro da dire, se non che i Genovesi ebbero la semplicità di credere che, siccome gli Inglesi, arrogavansi il diritto di vendere munizioni di guerra ai pirati di Algeri e di Tunisi, così non dovea essere meno permesso a loro di vendere le loro navi di guerra agli Spagnuoli ed ai Francesi.

Dall'opera «*Gli Italiani ecc.*».

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 5 - Maggio 1928

Dal "Libro dei pensieri„

POESIA, IDEALE E AMORE. — Tante volte e da tanti la poesia è stata definita « aspirazione all'ideale », che non è da meravigliare se questa formula, di accento un po' retorico, ripetuta in modo stereotipo, sia riuscita stucchevole e abbia eccitato per reazione quella opposta: che la poesia è nient'altro che la rappresentazione della realtà. Ma se poi si vince il ricordo di quella meccanica e vacua ripetizione (cattiva fortuna, alla quale ogni detto, per vero che sia, va incontro, e spesso soggiace), si può consentire che la poesia è sempre aspirazione a un ideale, e che questa sentenza non solo non contrasta con l'altra che ne fa la rappresentazione della realtà, ma coincide con essa e la chiarisce. Giacchè proprio la realtà, la realtà che è spiritualità, è sempre moto verso un ideale, ricerca di soddisfazione, di gioia, di felicità, di beatitudine: beatitudine che è bensì toccata e riperduta, ma, riperduta, è di nuovo ricercata e attuata, in perpetua vicenda. La poesia, come vita e spiritualità che contempla sè stessa, non può non rappresentare questa realtà e ritrarre una aspirazione verso la beatitudine. La ritrae anche nella tragedia, anche nella più cupa lirica pessimistica, che tale non sarebbe se non contenesse l'aspirazione alla beatitudine.

E perchè poi si dice che Amore e Poesia vanno insieme? o, con minore vaghezza d'immagini, e maggiore esattezza prosaica, che « l'amore è la principale materia della poesia? ». Appunto perchè l'amore è la forma più cospicua e intensa dell'aspirazione alla beatitudine; e l'unica anche, se così piace, quando venga preso nella sua idea, nella sua universalità, cioè non ristretto a quel che comunemente s'intende per amore. E rappresentazione dell'amore è, insieme, rappresentazione dell'intera realtà, perchè esso, in poesia, non può venire astratto dagli altri sentimenti tutti, coi quali si lega e che formano la sua lirica, il suo romanzo, il suo dramma, la sua tragedia; cioè la lirica, il romanzo, il dramma, la tragedia della vita.

CARATTERI DELL'ARTE. — Nel discorrere di poesia, si discorre del « musicale », del « pittorico », dello « scultorio », dell'« architettonico », che è in questa o quella poesia. E similmente, nella pittura si discorre della « poesia » che è in questa o quella pittura, del suo carattere « scultorio », del suo effetto « musicale »; e via per le altre arti. Segno (si potrebbe dire) che quei concetti sono necessari, e che a torto è stata negata, nella recente estetica, la divisione dell'arte in arti particolari.

Veramente, l'uso che qui si fa di quei concetti è segno del contrario, cioè conferma l'unità dell'arte, perchè quei caratteri di poetico, musicale, pittorico, scultorio, architettonico, che malamente erano stati staccati l'uno dall'altro ponendo ciascuno a principio di un'arte particolare, vengono trattati invece, in questo caso, come intrinseci e proprii di ogni opera d'arte.

Piuttosto si potrebbe dall'uso di quelle determinazioni, argomentare che, ritrovandosi esse in ogni opera d'arte, si debba tornare a un'altra teoria, che pure era stata negata: quella dei caratteri (al plurale) del bello o dell'arte.

E la conclusione sarebbe giusta, se poi quei cosiddetti caratteri fossero davvero distinguibili e definibili. Ma, quando si va a coglierli per fermarli e definirli, ci si avvede che ciascuno di essi dice lo stesso dell'altro, ossia che hanno bensì efficacia come metafore e modi di dire, ma non ne hanno come concetti e distinzioni logiche, e non è dato esaurirli in una sistematica di concetti, perchè procedono all'infinito (non si ritrova, nella poesia, solo il pittorico, ma, all'occorenza il « paesistico », il « miniaturistico, l'« acquafortistico », e via). Poichè empiricamente, e in riferenza a determinazioni non estetiche ma fisiche, si sono costituiti i gruppi e sottogruppi delle arti particolari, è naturale che questi raggruppamenti, e i loro vocaboli, *affiorano metafore al discorso comune*. Accade come nell'amore, in cui cielo e terra e tutti gli oggetti delle cose del cielo e della terra suggeriscono le parole delle esclamazioni ammirative — « cara », « seducente », « irresistibile », « ammaliante », « angelica », « divina », « paradisiaca », ecc. ecc.; — e tutte non significano poi altro se non che quella donna, che si ama, si ama.

POESIA E FILOSOFIA. — Per segnare la differenza di poesia e filosofia si è usato rappresentarle come nemiche, onde, quando l'una domina, l'altra viene discacciata; e similmente sono state differenziate le « età poetiche » e le « età filosofiche ». Ma quando queste due forme dello spirito non sono prese l'una isolata dall'altra e giustapposite (come nel classificare naturalistico), e invece sono concepite come eterni gradi di sviluppo dello spirito, non è più possibile considerare scevra di poesia la filosofia che succeda alla poesia o l'età filosofica che succeda a quella poetica. E' da dire più esattamente che la filosofia è la poesia degli animi che si trovano innalzati a lei ed è la poesia di certe età che in lei trovano maggiore appagamento. Che cosa sarebbe una filosofia senza poesia? un pensiero senza calore e senza la sua viva e armonica forma di espressione? un pensiero che non facesse battere il cuore e non lo rapisse nell'alto? E quali filosofi, degni del nome, non sono stati, insiememente, poeti?

FORMA POETICA DELLO SPIRITO. — Un esempio tipico della forma poetica dello spirito, nella quale si è tutto presi e che tutto risolve in sè medesima, è dato dall'aneddoto che i biografi sincroni raccontano del giovane Ariosto: il quale, rimbrottato da suo padre, ascoltò attento, non già accogliendo l'effetto morale del rimprovero, ma vivendo con la fantasia il rimprovero paterno, per trarne colori per la scena della commedia che andava ideando.

UNITA' DELL'ARTE. — Alla dottrina di Riccardo Wagner e di altri che la musica, diversamente dalla pittura o dalla scultura, non sia espressiva senza la poesia, si deve controsservare, che anche la pittura o la scultura o qualsiasi altra arte non è espressiva senza la poesia, e questa senza le altre arti tutte. Salvochè non si creda che la pittura e la scultura si apprendano con l'occhio e la musica con l'orecchio, e non già con tutto lo spirito, che sempre dentro di sè poeteggia e scolpisce e dipinge e canta.

LA VENIA AI POETI. — Ho ricordato altra volta il Goethe circa l'indulgenza con cui è doveroso leggere i poeti (*Wenn des Dichters Mühle geht...*). Un simile pensiero esprimeva già il Racine nella prefazione al *Britannicus*: « Ceux qui voient mieux nos défauts sont ceux qui les dissimulent plus volontiers: il nous pardonnent les endroits qui leur ont déplu, en faveur de ceux qui leur ont donné du plaisir ».

POESIA E PATRIA. — Diceva, se mal non ricordo, Emilio Praga: « Diedi il braccio alla mia patria, Le negai la poesia ». E aveva ragione. Ma ci sono di coloro che non darebbero il braccio nè altra opera pratica alla patria, e vogliono darle quello che non hanno il diritto di darle, la poesia.

CRITICO CHE NELLA POESIA NON COGLIE LA POESIA. — Ne può esser esempio il Johnson, almeno come lo presenta lo Hazlitt nel suo libro sullo Shakespeare (pref.): « He might in one sense be a judge of a poetry as it falls within the limits and riches of prosa, but not as it is poetry... Johnson's understanding dealt only in round numbers: the fractions were lost upon him ». (Potrebbe giudicare la poesia in quanto cade nei limiti della prosa, non in quanto poesia... La comprensione di Johnson non va più in là dei numeri interi: le frazioni sono perse per lui).

STORIE LETTERARIE E VISITE AI MUSEI. — Non si è bene inteso il principio da me inculcato che la storia della poesia debba essere la storia delle singole personalità artistiche, e, intrinsecamente, configurarsi come una serie di « saggi », per ciascuno dei quali ci si rifà sistematicamente da capo. La gente crede che il proprio della conoscenza storica della poesia sia di percorrere le opere per serie di scuole e di generi, o per localizzazioni geografiche e cronologiche. Così c'è chi crede che conoscere la storia delle arti figurative sia vederne le opere aggruppate per scuole nelle sale dei musei o adornanti un tempio e un palagio: è la candida credenza dei viaggiatori e gitanti, con la « guida » tra le mani, e l'occhio più alla guida che alle opere. Ma quella cosidetta conoscenza artistica è conoscenza d'indici, intermezzata da molti sbadigli, se anche repressi. L'intelligente sa « isolare » l'opera e immergersi solo in quella: l'uomo di vero senso artistico va in un museo o in una chiesa per ricontemplare la singola opera geniale e prediletta. E lascia il rimanente ai professori che classificano, agli archeologi che litigano, e ai ciceroni che accompagnano quei viaggiatori e gitanti.

STORIA POETICA E STORIA SOCIOLOGICA DELLA POESIA. — Scrivendo di storia politica, o, come mi piace dire, etico-politica, mi è accaduto più volte di trattare di poesia e d'arte, riportandole ai problemi pratici delle varie epoche, come espressioni di essi o come materie che da essi vengono alla poesia e all' arte. Ed ecco (ho osservato tra me e me) quella famosa « Storia della letteratura », che la gente mi chiede e dice che io non voglio dare e che ho negata, col ridurre la poesia a una sequela sconnessa di personalità estetiche, e via. Non solo non l'ho negata in teoria, ma la fornisco anch'io nel fatto, e la stimo assai importante e integrativa della storia eticopolitica. Senonchè, quella non è la storia poetica della poesia, nella quale non si deve trattare della materia, ma della forma; e la forma estetica o poetica non è già l'astrazione pedantesca dal contenuto, ma è nient'altro che l'aspirazione stessa poetica, cioè la perpetua risoluzione delle lotte pratiche nella visione cosmica, o, per usare più semplici parole, il perpetuo ritorno dalle passionali e parziali determinazioni e contrapposizioni e lotte umane alla pura e intera e indivisa umanità. Chi si pone da questo punto di vista, scevera la poesia dalla non poesia, la poesia dalla letteratura, e viene scrivendo un'altra storia: appunto, la storia poetica della poesia. Sicchè è curioso che mi si accusi di voler impoverire la vecchia storia della letteratura, quando, invece di darne una sola e confusa e intimamente povera, io ne voglio invece dare, e procuro di darne, due, entrambe energiche e ricche.

STORIA DELLA POESIA E STORIA DI ALTRE COSE. — Come bisogna apprendere e seguire la poesia, staccandola dalle altre cose, tra le quali si trova mescolata? Il modo può essere indicato a un dipresso da questo luogo di un romanzo: « I cantanti e le cantanti, che egli ascoltava, non li vedeva, la loro umanità stava in America, in Milano, in Vienna, in Pietroburgo, e poteva continuare a starsene, colà, perchè quel che egli aveva di loro era il meglio, la loro voce: ed egli pregiava questa purificazione o astrazione, che rimaneva abbastanza sensuosa da permettergli, con la eliminazione di tutti gli svantaggi della troppo grande vicinanza personale, un buon controllo umano.... » (TH. MANN, *Der Zauberberg*, p. 842).

BENEDETTO CROCE

Dürer autobiografico

Qual uomo Dürer fosse, come sensi e fantasia travassero in lui il loro contra naturale nella serietà religiosa del sentire mostrano anche gli scritti autobiografici. Anche in essi, come negli autoritratti, quelle due note che formano l'accordo fondamentale della sua grandezza e per cui fu detto " glühend und streng ", ardente e forte. Valga a ricordarlo, nel quarto centenario della sua morte, la seguente piccola scelta dalle lettere e dai diarii.

Padre e figlio

(Dalla " *Cronaca famigliare*).

« ...Alberto Dürer il vecchio ebbe una vita di gravi fatiche e difficoltoso, duro lavoro, non avendo altro per sostentare sè, la moglie e i figli, che quanto guadagnava colle proprie mani. Possedeva perciò assai poco. Dovette anche parecchio soffrire, affanni contrasti calamità. Godeva però d'un buon nome presso chiunque lo conosceva, chè menava vita onesta e cristiana ed era uomo paziente, mite e pacifico verso tutti e riconoscentissimo a Dio. Non gli occorrevano molte compagnie nè piaceri; di poche parole gli bastava il timor di Dio.

Questo mio amato padre pose gran cura nell'educazione dei suoi figli... E sopratutto si compiaceva di me, vedendo la mia diligenza nell'imparare. Mi mandò alla scuola, e quando io ebbi appreso a scrivere e a leggere mi prese con sè e m'insegnò il suo mestiere di orafo. Quando già sapevo lavorare a modo, l'inclinazione mi attirava più alla pittura che all'oreficeria. Lo dissi a mio padre, che non ne fu contento, spiacendogli il tempo da me perduto nell'apprendere la sua arte. Nondimeno cedette, e contando il 1486 dopo la nascita di Cristo, il giorno di Santo Andrea (30 novembre) mi promise come scolaro a Michele Wolgemut, doverlo io servire per tre anni. In questo tempo Dio mi concesse costanza, sì che feci buon profitto; ma ebbi molto a soffrire da parte dei garzoni.

E finito il tirocinio mio padre mi mandò fuori, dove rimasi quattro anni, finchè mi richiamò di nuovo. Essendo partito l' anno 1490 dopo Pasqua, ritornai quando si contava il 1494 dopo Pentecoste.

Ritornato, mio padre, trattò con Hans Frey, il quale mi diede in isposa la sua figlia Agnese con 200 fiorini, e tenemmo le nozze il lunedì avanti Santa Margherita (7 luglio) dell'anno 1494 ».

(*Da un frammento « Della morte del padre »*)

« ...Quando lo vide così sconvolto la fantesca giovine corse in fretta alla mia camera e mi svegliò. Ma prima ch'io fossi di sotto, era già spirato. Guardai il morto con grande dolore, perchè non ero stato degno d' esser presente alla sua fine... ».

Pittore a Venezia

(Da *lettere a W. Pirkheimer*).

Venezia, 7 febraio 1506

« ...Vorrei foste qui a Venezia! Ci son tanti garbati compagni tra gl'Italiani, che mi si stringono sempre più di dimestichezza, tanto da rallegrare proprio il cuore: dotti sennati, liutisti e flautisti, intenditori di pittura, gente di nobile sentire e di sincera virtù, e tutti mi mostrano amicizia e onore. Ma ci sono anche tra gli altri i più sleali, falsi, ladroni ribaldi che mai io abbia pensato vivessero al mondo. Chi non li conoscesse dovrebbe ritenerli le persone più oneste della terra. Io per mia parte devo sempre ridere, quando mi discorrono. Sanno che la loro furfanteria è nota, ma non glie ne importa nulla.

Ho molti buoni amici tra gli Italiani, che mi mettono in guardia di non mangiare nè bere coi loro pittori. Molti di questi mi son pure nemici aperti; imitano la mia opera nelle chiese e dove capiti, salvo poi a vituperarmi, dicendo che la mia arte non ha la maniera antica e quindi non vale. Ma Giovanni Bellini mi ha molto lodato davanti a parecchi nobili. Desiderava d'aver qualcosa di mio ed è venuto da me pregandomi di fargliclo, che lo pagherebbe bene. Tutti mi raccontano qual valentuomo egli sia, ond'io gli son devoto. E' molto vecchio, ma ancor sempre il migliore nell'arte.

Però quello che undici anni fa [*nel primo soggiorno veneziano*] mi piaceva tanto non mi piace più adesso; se non ne facessi esperienza coi miei occhi, a un altro non lo crederei... ».

Venezia, 28 agosto 1506

« Al grandissimo primo uomo del mondo!

Il vostro servitore, lo schiavo Alberto Dürer dice salute al suo magnifico Messer Wilibaldo Pirkheimer. Mia fede! io udii volontieri con grande piacere la vostra sanità e grande onore. Io mi meraviglio come è possibile stare un uomo come voi contra tanti sapientissimi tiranni, bravacci, soldati; ciò non può essere in altro modo se non per una grazia di Dio. Quando io lessi la vostra lettera di queste strane bestiacce io ebbi tanta paura, e parvemi una grande cosa (1); ma io

(1) Fin qui testo italiano di Dürer medesimo.

ritengo che coloro pure abbiano avuto paura di Voi, perchè Voi potete assumerlo un aspetto feroce, specialmente le feste, quando ve ne andate attorno con quel vostro posso saltellante. Non è mica giusto però che i lanzichenecchi si ungono di zibetto. Voi mi state diventando una gazza vanitosa e credete che, se piacete alle ragazze, tutto il resto vada da sè. Foste olmeno un leggiodro nomo al par mio, non mi orrabbierei così! Tanti amorazzi avete, che a star solo una volta con ciascuna, non vi basterebbe un mese e più.

Vi ringrazio per over occomodata così bene quella mia faccenda con mia moglie; già l'ho sempre detto: c'è di molto giudizio in Voi! Solo che foste mansueto come me, e avreste tutte le virtù. Grazie anche per tutto quel che avete operato a mio favore; cogli onelli però lasciatemi in pace! Se non vi piacciono, fateli a pezzi e buttoteli nel c....atoio, per usare il linguaggio di Pietro Weisweber! Cosa volete m'importino tali bazzecole? A Venezia io sono diventoto un gentilnomo.

Ho dovuto anche sentire che fate dei bei versi. Stareste bene con questi nostri sonotori di viola, i quali menono così dolcemente l'archetto da doverci piangere sopra loro stessi... Per servirvi voglio smettere il cipiglio e mostrarmi oncor più valoroso di quanto non soglia... ».

Venezia ill. 13 ottobre 1506

« Sapendo che conoscete la mio devozione per Voi non è mestieri ve ne parli. Tanto più necessario è invece dirvi della mia grande gioia nel sentire il molto onore e la gloria guadagnatavi mercè la virile saggezza e la dottrina e l'arte vostre, virtù sopratutto mirabili non riscontrandosi mai, o di rado, in un corpicciuolo sì giovine. Ma questo vi viene per ispecial grazia di Dio, proprio come a me. Quanto ce la godiamo, Voi ed io, nello stimarci qualcosa di particolare, io colla mia tavola e voi colla vostra saggezza! Quando gli oltri ci glorificano, allunghiamo il collo ringalluzziti e ce lo crediamo! E forse dietro c'è un lecchino maligno che si piglia giuoco di noi...

Mi par di vedervi dinanzi al marchese, come state tutto composto e parlate gentile e vi torcete tutto, quasi faceste all'amore colla R... M'accorgo bene ch'eravate pieno di frenesia nello scrivermi l'ultima lettera. Dovreste vergognarvene, chè siete vecchio e vi credete grazioso; gli atti amorosi vi stonno bene come a un cagnoccio irsuto i giuochi con una gattino. Se foste così fino e delicato, come me lo comprenderei. Ma lasciate ch'io diventi borgomastro, e vi servo io con una buona torre...

O caro signor Pirkheimer! proprio mentre sto scrivendovi così giocondamente suona l'allarme: bruciano sei case vicino a quella di Pietro Venier; e a me è bruciato un pannilano comprato appena ieri per otto ducati; sono in danno anch'io dunque. Gran chiasso fanno per questo fuoco...

Sapete che mi ero messo in testa d'imparare a ballare? Andai due volte olla scuola e dovetti dare ol maestro un ducato. Ma poi non ci fu più verso di portormici. Avrei potuto buttare tutto il mio guadagno, senza imparore a muovere un piede...

Fra una decina di giorni ho finito qui; avrei allora intenzione di mettermi a cavallo per Bologna, dove un tale mi vuol insegnar l'arte segreta della prospettiva. In altri otto o dieci giorni sarei di nuovo a Venezia, e col prossimo corriere farei ritorno in patria. Oh, quanto freddo avrò dopo questo sole! Qui io sono un signore, e a casa un parassita... ».

La morte della madre - 1514

« ...Nell'anno 1513, il martedì avanti la settimana delle rogazioni, la mia povera madre — ch'io m'ero presa in casa due anni dopo la morte di mio padre, essendo ella in completa miseria, e così era vissuta nove anni con me — di mattina cadde all'improvviso tanto gravemente ammalata, da costringerci a forzar la porta della sua camera, ch'ella non ci poteva aprire, per giungere a lei. La portammo giù in una sala e le facemmo somministrare i due sacramenti, giacchè tutti credevano che sarebbe morta subito...

La sua abitudine più cara era d'andare in chiesa; e non mancava di rimproverarmi quando non facevo bene, avendo sempre gran timore che i suoi figli cadessero in peccoto. Ch'io entrassi o uscissi di casa il suo proverbiale saluto era: va, nel nome di Cristo!...

Non saprei come abbastanza esaltare le sue buone opere e la carità usata ad ognuno e la buona riputazione di cui godeva.

Questa mia povera madre ha dato alla luce e allevato diciotto figli, ha spesso avuto la peste e molte altre gravi e fastidiose malattie, ha sofferto povertà, dileggi, offese, scherni, spaventi, calamità molteplici. Tuttavia non è mai stata vendicativa.

Passato un anno dal giorno in cui dissi esser caduto malata, contandosi dunque il 1514, il 17 di maggio, due ore avanti notte, mia madre, Barbara Dürer, morì cristianamente, munita di tutti i sacramenti, libera, per indulto papale, d'ogni colpa e pena.

Prima di spirare mi diede la sua benedizione augurandomi la pace di Dio con molti buoni consigli.. Temeva ossai la morte, ma diceva di non temere di comparire al cospetto di Dio. Il suo trapasso fu penoso; io osservai ch'ella vedeva qualcosa di terribile, perchè, quondo già non parlava più da lungo, chiese dell'acqua benedetta. E subito le caddero gli occhi. Vidi onche la Morte menarle due gran colpi nel cuore; ella aprì bocca ed occhi e dolorosamente trapassò. Le recitai le preghiere. Tanto dolore n'ebbi, che non posso dire. Dio le usi misericordia... Era nel suo sessantatreesimo anno... Il suo volto era in morte assai più dolce che in vita ».

Seguace di Lutero

(Dal " Diario del viaggio nelle Fiandre ",

« ...Il venerdì avanti Pentecoste (17 maggio) dell'onno 1521 è giunta ad Anversa la voce del proditorio arresto di Martin Lutero...

Oh Dio che sei nei cieli, abbi pietà di noi. Oh Signor nostro Gesù Cristo, prega per il tuo popolo, liberaci nell'ora del pericolo, mantieni in noi la retta, la vera fede cristiana, riunisci le disperse pecorelle colla tua voce,... fa, che noi la possiamo intendere questa tua voce e non seguiamo nessun altro richiamo di fallace umanità e non ci allontaniamo mai più da te...

E se dobbiamo proprio averlo perduto, quest'uomo che ha scritto più chiaromente d'ogni altro da 140 anni o questa parte (1), e al quale tu hai dato uno spirito profetico, ti preghiomo, o padre celeste, d'infondere di nuove il tuo sacro spirito in tale che sappia riunire d'ogni parte la tua santa chiesa... e affinchè tutti gl'infedeli per effetto delle nostre buone opere desiderino d'accostarsi a noi e accettare la fede cristiona... Oh Signore, dacci la nuova, la fiorito Gerusalemme figlia del cielo, di cui è scritto nell'Apocolissi, il sacro il puro Evangelo non macchiato di dottrina umaun.

Vede pure chiunque legga i libri di Martin Lutero, come lo sua dottrina nell'esposizione evangelica sia così chiaro e perspicua; perciò li si deve tenere in sommo onore, non bruciarli... Oh mio Dio! Che cosa non avrebbe potuto scrivere ancora in dieci o vent'anni!

Voi tutti cristiani credenti, aiutatemi a piangere senza posa quest'uomo acceso di Dio e a pregar l'Altissimo di mandarcene un altro così illuminato. O Erasmo da Rotterdam dove sei? Vedi quello che può la ingiusta tirannia del potere terreno, delle pervicaci tenebre? Ascolta, cavaliere di Cristo! Esci dallo stuolo, cavalca al fianco di nostro Signore Gesù, difendi la verità, conquista la corona dei martiri! Sei pur già un vecchino ormai. Ho inteso dire che tu stesso ti dai solo altri due anni, nei quali ti credi di fare ancora qualcosa. Impiegali bene, a pro' dell'Evangelo e della verace fede cristiana, leva la tua voce.. le porte dell'Inferno... non prevarranno contro di te. E se tu dovessi avere quaggiù la sorte del tuo maestro Cristo e soffrire onte e oltroggi dai Farisei di questo tempo e perciò un poco prima di morire, tanto più presto entreresti dolla morte nella vita illuminata da Cristo. Bevendo infatti dal calice, dal quale egli ha bevuto, tu regnerai con lui e chiamerai a giusto giudizio coloro che non hanno rettamente operato. O Erasmo, sta con noi, onde Dio abbia a lodarsi di te, come è scritto di Davide; chè tu hai le forze, tu puoi atterrare il Golia...

O Cristiani, pregate Dio per aiuto, perchè il giorno del suo giudizio è vicino e la sua giustizia sarà manifesto... ».

Al servizio dell'arte

(Da un promemorio ol Pirkheimer sullo prefazione ollo « Dottrino delle proporzioni ».

« Signore! Vi prego di volerVi regolare nella prefazione secondo questi intendimenti:

In primo luogo, desidero che non vi si possa notare nessunissima millanteria o superbio.

Secondo, che non vi si possa trovare traccia d'invidia.

Terzo, che non vi si parli di null'oltro che dell'argomento del libro.

Quarto, che non vi si adoperi nulla di rubato da altri libri.

Quinto, dire ch'io scrivo per la nostra gioventù tedesca.

Sesto, che io do gran lode agli Italiani per i loro nudi e sopratutto per la prospettiva.

Settimo, ch'io prego coloro, i quali siano in possesso di cose istruttive per l'arte, di pubblicarle ».

ALBERTO DÜRER

(l. v. tr.).

(1) Dal tempo di J. Wicliffe.

CESARE DE LOLLIS

Il 24 dell'ultimo aprile si è spento in Casalincontrada, nella sua terra, Cesare De Lollis.

Professore nella R. Università di Roma, direttore della Cultura - con l'ardore d'un'anima nobile e ricca di sensibilità, con la sicurezza che gli veniva dalla vasta dottrina - egli aveva partecipato, nel campo della critica letteraria, a quella corrente idealistica, che sui primi del secolo apriva la via a nuove e più feconde indagini. Conoscitore acuto delle letterature neo-latine in cui fu un innovatore, studiò con competenza le origini della poesia italiana — e portò in questo campo idee originali e feconde, riuscendo ad inquadrare quel nostro movimento letterario nella corrente che rinnovò l'Europa tra il XI e il XII secolo. Illustrò i nostri romantici: e nel Berchet, nel Prati, nel Carrer, nel Tommaseo — e poi in Carducci e Zanella, cercò e svelò quei *canoti realistici* della poesia nostra che altri non aveva visti: risalendo dalle forme stilistiche verso la visione della vita da quei poeti espressa nelle loro liriche.

Amò in special modo il Manzoni; l'ultimo libro « A. Manzoni e gli storici liberali francesi della Restaurazione » — è tutto pervaso da un *pothos* mai esorbitante, che avviva e plasma e rende trasparente l'erudizione storica disseminata nelle pagine dense: pagine spesso accorate, penetrate qua e là di una malinconia che al critico veniva dal suo intimo ed era sostenuta dal poeta che trattava.

Di recente aveva ripubblicato quella Vita di Cristoforo Colombo, in cui, ravvivando la figura del grande scopritore, ne afferma contro i negatori l'italianità.

Come direttore della Coltura, aveva prodigato tutto se stesso ad illuminare e dirigere i giovani e le classi colte nell'opera di formazione e di rinnovamento d'Italia.

Fu una mente alta, ma anche più nobile cuore; nutrito sopratutto di sincerità: della quale diede prova nel 1915, quando, neutralista convinto, scoppiata la guerra, si arruolò volontario come capitano di fanteria.

Il Baretti

LA LIRICA DI DEHMEL

Continuaz. vedi num. di Aprile

Il poeta esce da questa piatta metallica poesia basata su effetti grossi ed assordanti, quando quel distendere la sua lirica tra l'ombra e la luce coincide con l'incubo: è l'espressione cioè d'uno spasimo attraverso il quale egli riesce ad una liberazione anche temporanea. Allora è tutto un vibrare della sostanza nervosa: e quell'irrequietudine, che pervade l'uomo e passa nella poesia come un formicolio luminoso che prudendo nelle penombre le rende ariose, è d'un effetto chiaroscurale più unico che raro. Il tema lirico a volte si sente in atomi, animato, fervente, danzanto in mille modi, direi polverizzato: — e quando tutti questi atomi si ingranono è per formare una macchia di luce. Il motivo fondamentale è in quell'incertezza — in una serie di accordi di moto, di dissonanze, attraverso cui non c'è una frase musicale, ma melismi, frammentini stridenti che si cacciano verso un punto lontano in cerca di una risoluzione. Quando questa avviene, è come un distendersi violento di tutto l'organismo ed un colpo di luce. Come in «Einsamkeiten»: una poesia che comunica al lettore lo stesso disagio, un prurito molesto, quello stato caratteristico del sogno torturante da cui ha avuto origine. Perchè nella breve lirica non c'è nessun punto di riposo: ma un sentirsi trascinare spinoso qua e là in un'atmosfera calda, piena di riverberi, come sotto l'oppressione di nuvole che nascondono o soffocano la luce del sole. Sono tutte armonie cacofoniche che strozzano il filo melodico: a volte si ha l'impressione di nodi armonici che confinano con il groviglio. Quando il poeta ci libera da questa situazione, è in un modo violento: e di effetto, di buono sano effetto.

Il paesaggio che abbozza nei primi versi è musicale: armonie a bassa voce, a concatenazioni elementari, accordi perfetti che solo raramente si sfrangiano in qualche dissonanza: c'è come una diffusa atmosfera di raccoglimento, di ristagno direi, che si avviva appena in un ritmo cullante e doloroso. Il poeta è in un luogo solitario, brumoso:

Nur still, mein Schritt, im stillen Nebelfeld...
Kein Laut, Kein Hauch: der bleiche Abend [hält
Im dichten Mantel schwer die Luft gefangen...

(Soltanto silenzioso il mio passo, nella muta nebbia. Nessun suono, non un soffio: la sera pallida tiene prigione l'aria nel suo fitto mantello).

Il cuore batte, ma non per desiderio di vita: ed è un batter irregolare!

Was störst du mich, mein allzu lautes Herz!
(Perchè mi turbi, sonoro mio cuore?).

Sono come sincopi monotone, on cui si profila già lo stato d'incubo, quasi su un rullo doloroso lamentoso insistente. Languore d'archi nella penombra! Perchè c'è anche il ricordo che turba il poeta: un piacere ed un dolore che son morti avvinghiati come in un turbine. Quando egli spinge lo sguardo lontano e nel mare della nebbia gli appare una luce verde atra — *ein Bahnlicht* — il lavorio tematico, l'oppressione e l'ossessione dello stato morboso, è incominciato.

Una prima dissonanza è un grido:

Hinaus, hinaus, wo keine Menschen sind!
(Avanti, avanti, dove non c'è nessun uomo!)

ed è l'inizio del fervore polifonico che sale da uno stato all'altro sempre considerevole: le visioni, le idee s'insegnono e s'accavallono rendendo stringente la dialettica tematica: la luce sinistra che serpeggia soffocata dietro le nubi squarcia qua e là la barriera e si riversa a volte selvaggia per accentuare di più le ombre.

Il lettore ha l'impressione di un poema straussiano. — Morte e Trasfigurazione — in quel rimandarsi di continuo le frasi che fanno gli strumenti, ora accentuandole trombe e tromboni, ora incupendole tremanti e disperati gli archi, i legni, i corni. Dalla nebbia il poeta vede affiorare spettri: visi strani e cespugli e coboldi:

Gesichter, weicht!
Sie folgen mir: o hätt ich Flügel!
Und aus dem bleichen Feld tauchen die [Sträucher...

(Visioni, andate via! Mi seguono: avessi le ali! Ecco affiorano dalla pallida pianura i cespugli).

Da un frammento di tema in cui lo spasimo si allarga fugacemente come in una frase scandita da bassi

O Qual der Einsamkeit!
(O dolore della solitudine!)

il ritmo balza pulsante e diventa più concitato ed esasperato. La visione degli spettri s'incalza: due occhi rompono la bruma infocati. Il poeta s'interrompe di scatto:

Was will der Schatten,
Was regt sich da der Erlenbusch?

(Che vuole quell'ombra? chè si muove il bosco di ontani?).

Nel tremito pauroso c'è un luccichio di speranza: un accenno al tema della liberazione. L'incubo sale al suo vertice per cadere di botto in uno scoppio di luce. L'ombra intravvista prende forma. «Pazzia!» grida il poeta:

Er nimmt Gestalt — an Wahnsinn!!
(Prende forma... Pazzia!).
L'acme è tonato dal grido:
Jubel, ein Mensch! O Herz: o Heinsamkeit!
(Giubilo, un uomo! O Cuore: o solitudine!).

Lo spasimo è risolto anche se in un'illusione: l'oppressione della solitudine sfocia, e la lirica chiude.

C'è anche qui del simbolico, del costruito: ma il simbolo è assorbito nello stato d'angoscia ben reso, e il costruito sparisce nella tensione che rompe violentemente alla fine. Fuochi d'artifizio? ma anche i fuochi d'artifizio piacciono, specie in poesia, quando il poeta ci si lascia assorbire come in questo caso. Non sono razzi sonori i temi di Strauss? eppure si sente che il musicista li vive, ci si oblia, e con lui anche l'ascoltatore. In «*Aria greve*», Dehmel presenta un'altra situazione d'incubo: ma con maggiore concisione e violenza: a macchie di luce e d'ombra contrapposte, sovrapposte e risolte in un saettio rapido, d'un attimo. Serpeggia un brivido elettrico che scoppietta e scintilla, dietro le nubi del fondo — nell'impressione balenante e viva delle forme che ci appaiono e spariscono — e non lascia che la visione luminosa e indefinita di alcuni particolari.

Der Himmel dunkelte nach immer...
(Il cielo s'oscurava sempre più).

Il cielo che si oscura: il seno delle nubi sciolbe: la quercia che mulina intorno a sè la chioma ampia di foglie. le foglie che si staccano — è un paesaggio saturo di elettricità. Certi sfondi del Guercino gravi di nubi. E il vento che lotta col fogliame, l'aria scura di polvere e di rame, che torpida geme — è la vita di questo fondo tetro.

Laut tickte durch die schwüle Stube
Wie durch die stille Totengrbe
Der Holzwurm ticken mag, die Uhr...

L'interno d'una stanza rispecchia il paesaggio, e nell'interno e contro il paesaggio una macchia di luce nervosa che si confonde con il suono d'un clavicembalo che risuona dolente. una donna. L'ardore del cielo che è come ardesia, il suono che echeggia, la donna che suona e che ci appare come massa, son tutt'uno. Il filo di luce, che come lo zig-zag del fulmine avviva l'ambiente, ha un riscontro con le «dolorose tasteggianti mani che cavano le note dal clavicembalo» e riassumono il sospiro l'ansia l'oppressione di quell'anima ricurva che non ha

volto fisico. Poi le nubi diventano più sorde; le corde, sottili ed aguzze:

Die Wolken wurden immer dumpfer,
Die wunden Töne immer stumpfer,
Wie Messer stumpf, wie Messer spitz...

(Più sorde diventarono le nubi, sempre più ottuse le laceranti corde: ottuse come lame, acute come stili).

La soluzione di quest'atmosfera carica di elettricità? Un fulmine nel paesaggio, un singhiozzato canto d'amore a due voci infantili...

Und aus dem alten Liebeslied
Klagten zwei Kinderstimmen mit
da fiel der erste Blitz.

(E dal vecchio canto d'amore singhiozzarono due voci infantili. Il fulmine scoppiò).

Fuoco d'artifizio anche questo? Ma bello, bello: in questo impressionismo vivo che pezza il quadro di luce e d'ombra — e lascia intravvedere quante e quante cose! Tutto sembra fatto di nervi tesi, roventi — che si stirano e avvincono e avvolgono a spirale per rilassarsi di botto. Delle cose c'è l'anima — ed un'anima inquieta, che sale dal torporo allo stridulo schianto — con un effetto musicale di dissonanze, di contrapposizioni, di collisioni di suoni crepitanti nuovo e bello per serretezza, per assenza di enfasi, di elementi elaborativi. I temi sono spezzettati: buttati là, l'uno accanto all'altro a cozzare — senza eloquenza di rivolgimenti tematici e spostamenti o tutto ciò che costituisce l'oratoria della musica. Il motivo s'imposta lincaro tre o quattro volte — ma quando è per traboccare, il poeta lo spezza e gli dà una svolta brusca verso una nuova direzione. Ed è modernissima, bellissima, questa poesia che concreta come mai le giornate grigie dei nervosi, quegli stati d'animo tutti di nervea tensione che altri poeti moderni hanno sperimentato e tradotto diversamente: Baudelaire, e dopo di lui Verlaine e Mallarmè.

Più costruito, meno serrato — con inframmettenze di ricordi e di riflessioni che turbano — è *Notturno*. Dall'incubo del sogno al risveglio sereno, nel fascino della musica: il poeta si avvolge e contorce tra ricordi tristi, visioni impressionistiche, esasperazioni dei sensi — stimolato dal suono d'un violino, la cui voce gli è ben nota. Poi un rivolgimento; od esce ella vita.

Wie hat er mich so klar gemacht,
So sanft und klar,
Der Traum, und war
Doch bis ins Trübste feierlich.

(Come mi rese chiaro e sereno e mite; il sogno - ed era fin nel profondo triste e solenne).

Nel centro del poemetto c'è l'immagine dell'amico violinista che s'uccise. Una macchia scura; o nuota nella macchia di luce, sospirosa, della musica fluida e struggente, che, come corrosa dalla voluttà della vita o dalla gioia non goduta, si svinghia dal suo violino. Non c'è forma, non disegno. Tutto l'essere fisico del suicida che compare al poeta che sogna ed è in preda all'idea del suicidio — è in quell'occhio scialbo, che è il »segno scialbo delle cava ferita».

Und mir entgegen starrte nur
Aus seiner Stirn,
Als wär's ein Auge hold und fahl,
Der tiefen Wunde dunkles Mal.

(Ed egli mi fissava sbarrato dalla sua fronte come fosse un occhio scialbo, lo scialbo segno della cava ferita).

E tutta la sua anima è in quella musica tormentosa e dolorosa, tutta ardore e amore:

So heis und voll
Wie Leben, das nach Liebe glüht
Wie Liebe, die nach Leben schreit...

che s'accartoccia o rigurgita e ingrigia, e a poco a poco si confondo, nella visione del poeta, col sangue che sgorga dalla ferita e si raccoglie »nel gelido deserto rosso-llavo». La musica è sangue, il sangue è musica: in questa metamorfosi, in cui sensazioni visive e auditive si compenetrano e confondono, il simbolo è superato da un effetto di colore o di suono cangianti - bellissimo. C'è come un permearsi di effetti rapidi che non lasciano il tempo di fissaro, che è suggestivo: quel caleidoscopico susseguirsi delle impressioni e accavallarsi e dissolversi l'una nell'altra - che dà tutta l'evidenza del sogno incubo. Lo stesso colore esce dalla forma che si ammorbidisce e si trasforma in suono e ritorna forma per dissolversi in gemito: o in questa amalgama v'è un'intimità che vive anche al di là della strofa nella nostra immaginazione.

So wehevoll,
So wühlend quoll
das strömende Lied und flutete;
Und leise leise blutete
Und strömte mit
Ins öde Schneefeld, rot und fahl,
Der tiefen Wunde dunkles Mal.

(Così doloroso, così tormentoso sgorgò e tumultuò il canto fluttuante; e lieve lieve sanguinava e confluiva nel deserto di neve rossoflavo, il segno scuro della ferita).

Poi il sogno e la realtà si confondono: e il poeta, nel sonno stesso, è ricondotto al giorno in cui l'amico si uccise. E l'amico gli appare in una bruma triste di malinconia e di stanchezza; o il giorno che fu il suo ultimo gli fa da sfondo nella sua giovinezza pallida remota squallida. E le vita che si toglie, uno sconfinare dal mondo, verso...

Und ihrer Traurigkeiten müd
Zum Ziele schritt...

(E stanco della sua tristezza - sconfinò dal mondo).

Il ricordo cessa — o il presente riprende il sopravvento: il canto che fluttua dal violino è pianto, lamento, grido di morte — ed è sangue: o pianto o sangue che rivoltano l'anima del poeta. Il dolore è uno stimolo a giubilare: il tormento lo sprona a sentire bella la vita anche nello schianto. D'intorno al dolorante dispaiono le ombre: la morte che si era veduta a fianco del suo letto, prima che si iniziasse il sogno...

Denn neben mir, so stur und wild
So starr und kalt wie meine Not,
Von mir gerufen voll Begehr,
Sass stumm und wartete der Tod.

(A me accanto, così rigida e così selvaggia, così selvaggia e fredda come il mio bisogno, da me chiamata pieno di desiderio, sedeva muta e ... la morte)

dispare anch'essa con il dileguarsi dell'amico nello sfondo della campagna. La tensione della lirica verso la fine si allenta, mitemente, dolcemente: perchè s'è sciolto il groppo che annodava l'anima del poeta. Dallo spettro del suicida — attraverso la visione d'un sogno — alla vita: la implorante virtù della musica, colorata violentemente di desideri e di ricordo, ridona l'ansia e la nostalgia della vita. Ed è bello quell'effetto dello svanire del suono liuto e plorante, che accompagna il dileguare dell'ombra — e quel fruscio che resta, trepido e indefinito, del sogno: o il pallore della *morte* contro il tono bianco della campagna nevata. Il tono del paesaggio lunare che è anche il tono dell'anima ridesta alla vita:

Wie hat er mich so klar gemacht,
So sanft, so klar,
Der Traum...

(Come mi ha reso chiaro e sereno e mite e leggero, il sogno...)

su cui la striscia melodica del canto che ancora si continua mesta, come un nastro di pallida luce in un cielo turchino, stende invisibile un velo di malinconia.

Nell'oltre lirica »l'Arpa» - il motivo si sfrangia in un arabesco capriccioso e nervoso nella sua irrequietezza, per gli effetti chiaroscurali: o sale verso una sonorità tutta a timbri di ottoni, con schianti e grida o dissonanze in un simbolismo mutevolissimo. Anche qui la forma simbolico-impressionistica. Una macchia, il pino che levasi nel paesaggio strano...

Und Einer steht, wie eines Erdgotts Hand...

(E solo sta, come la mano d'un Dio terrestre),

reso con cinque pennellate sottili, grasse e secche, toni vibranti inxtapposti. Dietro, il paese è abbozzato in una tinta misteriosa. Una selva di pinastri che, sotto un rincorrersi sinistro di nubi, geme sorda nella forza del vento: le cornacchie che si affollano tacite al nido, mentre un incubo di tempesta grava sui faggi: fragore e minaccia che circolano all'orizzonte scuro sullo scuro mondo. Al poeta che spia in quella atmosfera angosciosa — il pino appare come la mano d'un Dio che sovrasta con le sue cinque dita i rigidi tronchi. E quelle dita vivono di non so qual fluido elettrico, e appaiono scoppiettanti di scintille — tormentate da una irrequietezza che le accosta, le scosta; le appaia, le spaia; le contrae, le stende.

E' tutto il tormento dell'universo burrascoso che passa in quei rami contorti che sono visti nella specie d'una mano gigante:

Durch die fünf Finger geht ein räher Kampf,
als wollten sie sich aneinanderzwängen...

(Attraverso le cinque dita va un'aspra lotta, come se fra loro attratte volessero congiungersi.)

Il pino in una mano, il cielo si trasfigura in un'arpa. La metamorfosi continua attraverso un crescendo: e il fragore che circola interno si compone in una tempestosa melodia che si sprigiona dalla lira in cio che appare trasformato il ciclo: e chi la pizzica è la mano gigante.

Dumpf tönt die Waldung aus den brausen
[Asten.
Komm, Sturm, erehöre mich!

(Sorda la foresta geme pei rami scuri: »Vieni, tempesta, ascoltami»).

Poi il poeta s'affaccia, o a poco a poco si identifica col pino: e quella vita naturale tutta fatta di contrasti e di schianto, è la sua vita. Da spettatore diventa attore, e della rappresentazione passa alla declamazione. Il grido della foresta esce attraverso la sua anima in un vittorioso grido di adorazione per l'universo. La lirica che aveva proceduto per macchie rompe alla fine in un tema squillato su rullo di timpani e schianto di tam-tam.

Komm, Sturm der Allmacht, schüttel den
[starren Forst!
Schüttelst mich weich, der urweltlichen Trei-
[ben.
In schenen Haufen ziehn die Krähn zu Horst.

(Vieni, bufero onnipossente; scuoti il rigido bosco! scuoti anche me, turbine primogenio. Al bosco, in pavide schiere, tornano le cornacchie!)

Simbolismo barocco? Certo. Ma non c'è anche il bel barocco?

Più interessante è la poesia di Dehmel, quando il sogno-incubo trae alimento dalla sua vita sensuale: e nel centro della lirica mette la donna: ed una visione scottante, lussuriosa e direi ariosa dell'amore, rivissuto, attraverso il sogno che ha tutte le luci della realtà, nel tormento torbido o febbroso fino all'ossessione. Il colore o la melodia hanno qualche cosa di acceso: toni a pennellate calde, grasse: a volte rivelatrici in un giro rapido a breve della poesia — altre volte complicentisi nel groviglio di fantasmagorie notturne. La pasta del colore a grumi, a spatolate, non di rado saltellante — senza mai cadere nello smalto — sprigiona luce e colore, distribuendosi ora in una forma larga e ad undate, ora a piccole masse pagliettate di luce. Certe contrapposizioni di toni, non di rado un sovrapporsi di stati d'animo che si confondono fino a disorientare il lettore, sono d'una efficacia bellissima: o quando canta spiegato, uscendo dall'equivoco rimuginio dei temi, il poeta è veramente malioso. Spesso è il desiderio violento che stimolando i suoi sensi li fa vibrare con uno scoppiettio stizzoso e scintillante: altre volte è un'incandescenza soffocata che irradia calore senza mai illuminarsi, non di rado è vita in un contrasto tutto spezzato e angoloso. Il colore o la musica sono il colore o la musica d'un'anima che anela a liberarsi da un segreto tormento, anche nel peccato che è vita e liberazione. E' questa vita che diventa nella poesia tutto uno abbattimento di luci ed ombre — un nucleo di vibrazioni che si spandono all'infinito nello spazio. In *Venus Regina* — fantasmagoria dell'amore sensuale — Dehmel rappresenta il delirio della sua anima in una visione istantanea trattata impressionisticamente: la sua vita sensuale sale dal groviglio, dall'incorrersi incoerente dei sogni, al grido di gioie o di desiderio. E le modellatura varia da un fare largo e grasso, ad una tecnica a piccoli tocchi nervosi, a colpi, a colpi rapidissimi o netti di pennello, con un frangersi continuo o un invilupparsi a cui la luce coopera, sbalzando, strisciando, accendendo. Sembra proprio che il poeta porti nella poesia quella *divina* irrequietezza che è di alcuni impressionisti francesi. Attraverso tutto un fantasticare mutevole spasimoso che si allarga in rappresentazioni coloristicamente vivo, a macchie cromatiche impregnate inzuppate di luce — affiorano visioni di giardini incantati, tutti odor di Maggio e tepor di zefiri e bianco di colombe e giubilo di fiori e canti di uomini —: attraverso questo caleidoscopico sfilare di una vita raccolta intorno al sepolcro d'una principessa morta che nella morte deve essere onorata con la vita — serpeggia sovrano un tema, che il poeta volge e rivolge, pone e ripone con straussiana elaborazione anche qui, e afferma sonoramente nel metro della lirica:

Was die Tiefen uns gegeben,
Auszuleben,
Mahnt des Baches Quellgefunkel.

(Ciò che ci viene dalle profondità — stravivere — mormora l'onda chiara del ruscello).

Il poeta che sogna — vive nel sogno la sua realtà: »la vita che è il suo dolce sgomento». Passa in mezzo a un mondo irreale, avvolto da una nube di profumo inebbriante che sale al cervello e l'abbuia: l'incoerenza dei sogni da spettatore lo rende attore — ed egli vede se stesso nelle spoglie d'un re che ha perduto la regina e »in letizia ne onora la morte». La morte è spinta ad una nuova vita: la vita stessa è un salire di grado in grado verso la piena affermazione di se stesso. La morta regina il sognatore la vede confusa in altre due donne che il verso accenna a sintesi, d'impressione: e nella loro bellezza egli rivive quella della morta. La vista diventa desiderio, il desiderio incubo: il »nitor delle mammelle che emergono tra le batulle» dell'una — il passo o il vezzo di rubini dell'altra, lo fanno ansimare e gli riempiono l'anima di sgomento. I colori girandolano davanti ai suoi occhi: un azzurro celeste; un rosso infernale, che l'ossessionano, gli fan sentire l'*ermellino* come qualche cosa che lo soffochi — e il poeta, in sogno, insegue le due farfalle mentre un coro scande il tema fondamentale:

Kannst du schweben?
Aus dem Tal der Einsamkeiten,
Wo die Kräfte sich erheben,
Ruft das Leben
Heim zum Wettspiel die befreiten.

(Sai tu librarti? Dalla valle della solitudine, dove si elevano le forze, la vita chiama i redenti alla lotta.)

Quando stringe nel suo pugno »i bruni e biondi capelli svolazzanti» il sogno è finito.

Anche qui c'è del simbolismo: ma prendiamo quei toni di colore come tali, quel rosso e quell'azzurro come rosso e azzurro. E accogliamo quegli elementi paesistici e quelle forme vaporose come efflorescenze naturali nel capriccio del sogno: e quell'ansia del poeta come la realtà del poeta sensuale filtrata nell'incubo del dormiveglia — e quell'interruzione dei cori come un elemento sinfonico in cui si ripresenta il tema fondamentale della lirica. Come tale — questa bizzarra mefistofelica fantasia — è un tornasre di colori di note di vapori di profumi di forme evanescenti che suggestiona: il suo significato remoto, quello che ben Tomaso Gnoli ha chiamato »protese biblica mefistofolica» — è cosa che non ci riguarda, anche se il poeta tedesco è partito di là: il punto d'arrivo è diverso, ed è quello che interessa. E questa stessa ansia di vivere, di attuarsi tutto, come uomo di senso — è espressa, forse in più calda espressione, in »*Erste Begierde*» (Prima passione); in »*Begegnung*» (Incontro); in »*Aus banger Brust*» »Dal petto inquieto): bellissima l'ultima parte dei »Tre anelli». Nella prima di queste liriche, la linea poetica esprime uno soave appassionato spasimo d'amore. In quel tono caldo di una domanda insistente, fosforescente direi quasi nel lampo del desiderio sensuale, la anima del poeta si scioglie e raccoglie in spire voluttuose: e sale discende piega, modulando, quasi strisciando, fino ad arroventarsi nella stessa tonalità. Ora urge ora s'accalora, a volte s'intenerisce in suppliche e rimpianti. Il profumo che il poeta sente evaporare da ogni cosa e volteggiare come ad inebriarlo — la fiamma che il suo occhio scorge salire dalle forme della sua donna — quel senso di malattia d'amore che avverte nelle sue membra: tutta quell'atmosfera che ha la morbidezza stimolante e cullante del velluto e la fiamma del desiderio, canta nella poesia in un'allettante melodia che ha il sospiro dell'ansia della passionalità:

Giess aus in mich die Schale deiner Glut!
(Versa in me la coppa della tua fiamma).
O Komm! noch fühlt dich zitternd jeder
[Sinn,
vom heissen Duft berauscht aus deinem
[Kleide;

(Vieni! Ogni mio fibro — vibrando — ti sente: inebriato dal caldo profumo che si leva dalle tue vesti).

Il colore serpeggia in un fluire cangiante: il tema si spezza quà o là in un'invocazione, in un sospiro, in un sospiro rotto, in un invito che ha il tono del singulto o della trepida implorazione. Questa crescente umanità del desiderio che si vela tra una serie di accenti sospirosi, il susseguirsi di alcune parole che si ripetono

so süss und so verstohlen,
So mondesweiss..

(Così dolce, così furtiva, così bianca lunare).

incidono il ritmo netto o tagliente, o dànno una sensazione di sincope musicale così bella nel rendere l'ansito discontinuo dell'amore sensuale. Quando il giro della frase tematica, negli accordi sempre diversi della passione che scolora, sfocia nella sua risoluzione come su un tremolo di violini, si illanguidisce d'un languore passionale nell'abbandono melodico dell'amore. Chi non pensa al Don Giovanni di Strauss?

Qui, fascino musicale: in *Begegnung*, è il colore. Ed un colore caldo che non ha nulla del laccato e dello smalto: sintesi espressiva di uno stato d'animo che diventa paesaggio, d'un paesaggio che è simbolo di uno stato passionale. Una macchia cromatica — una impressione di colore che è luce, di una luce che si rapprende in colore — è lo sfondo: rosso, tutto rosso, vivo o ardente

War's ein Erglühn? War's nur ein Wider-
[schein?
Das Abendrot, das fern verglomm im Tann...

(Era un infiammarsi? era solo un risplendere? i fuochi della sera che svanive lontano tra gli abeti...)

I »rossi fuochi del tramonto». E contro questo tono, un altro tono di rosso sovrapposto: il papavero che avviva il paesaggio e che lo simboleggia da solo: rossi selvaggi calici che avvampano — da cui spunta una vampante anima, vampante anima irrequieta: e su di loro la luce del sole sul campo di segala.

Die Kelche blühten blutrot breit;
den Scooss voll blauer Dunkelheit,
Und jäh nur einer Knospe quoll
ihr glühendes Seelchen, unruhvoll.

(I calici fiorivano rossi; il seno pieno d'una azzurra oscurità; e improvvisa da un bocciuolo e ruppe la sua vampante piccola anima).

E contro il rosso del tramonto o quello dei papaveri — il rosso d'una forma sintetizzata *nel rosso della rossa veste estiva* — che l'avvolge come in una vampa o l'esalta — e in una striscia di fiamma che le serpeggia fra le tempie. Tre macchie d'uno stesso tono che sono simboli di uno stato d'animo di ardenza:

Das Rot des roten Sommerkleides um dich...
Das Abendrot... ,
Im Sonnenschein...
Stand wilder Mohn.

(Il rosso della rossa veste estiva intorno a te... La sera rossa... Nella luce del sole... stava un papavero selvatico.)

Perchè al di sopra aleggia l'anima del poeta protesa intesa obliosa nella visione:

Doch meine Seele folgte dir...

(Pure, la mia anima ti seguiva...)

o gli elementi che compongono la scena sul fondo del suo spirito si fondono in un'unica massa

di vampa. C'è solo una leggiera punta d'azzurro che s'approfondisce nell'occhio della donna che compare e dispare, nel calice del fiore orlato di fiamma:

dein blautief Auge blieb in mir...
(Il tuo occhio profondo azzurro rimase in me).
ich schaue
In Ihren Kelch, der glutumsdumt
Sich jäh vertieft ins Dunkle, Blaue...
(Io guardavo nel suo calice, che orlato di fiamma improvvisamente si perdeva nel nero nel bleu...)

Un secondo tono di colore — come un secondo tema in un allegro di sinfonie: ma appena accennato come una sbavatura.

Di contro a questa poesia in cui la passione ferve della più alta ebbrezza — molte liriche — specie nel volume *Schöne wilde Welt*, mostrano il tentativo di Dehmel di chiarificarsi e d'uscire ad una divina purezza. Col rarefarsi dell'atmosfera, si rarefà anche la poesia — che diventa tutta tremola di riflessi come un cielo azzurro all'aurora. Quel senso plastico di colore o di suoni che noi abbiamo colto nelle poesie vive di sensualità — cede il posto ad un che di etereo; ad una melodia che palpita con l'immaterialità della luce su un tremolo di violini — una voce fluida sommesse e penetrante di flauto su un ascendere d'arpa. In *Verewigung* si sente la gioia di chi ha goduto gli stimoli della carne, il calore della materia, o in uno slancio dell'anima riesce a varcare i confini della terra per salire in un mondo bello di astri e di memorie, in cui gli spiriti innamorati si ritrovano trasfigurati e spiritualizzati. C'è nella breve melodica chiarla di questo momento lirico un'estasi direi hölderliniana: un melodizzarsi dell'amore ed un evaporarsi di ogni residuo impuro che ricorda alcuni poeti romantici vaghi fra le bellezze d'un orizzonte lontano: quel trascendere la terra in un mondo segnato ed attuale, perchè sola realtà dello spirito, che ricorda il poeta di Diotima. Anche qui, come Iperione, come nel *Lamento di Memnone* — il poeta è sicuro di raggiungere la sua amata in un mondo migliore — l'Isola dei beati:

E forse allora ci saluteremo
Come la prima volta sulla terra:
Non più riconoscendoci; beati
Troppo beati del nuovo presente.
(*trad. Gnoli*).

Purificato da ogni impuro contatto — il passato si dissolve tanto più presto, quanto maggiore è il raccoglimento. Le stesse lacrime, la stessa angoscia dell'estrema separazione — non suscita, nè potrebbe altro, che meraviglia:

E' bene allora ci meraviglieremo
Nel più segreto in noi sentendo: l'ultima
Volta piangemmo insieme,
Chè liberarci dovevamo ancora.

Liberarsi è riacquistare il sorriso, un pieno sorriso dell'anima: ed è principalmente un sentirsi imperituri: perchè lo spirito che trasalire lì, foco nella vita, quando l'occhio s'incontrava con l'occhio, è ciò che resta di loro — e lo spirito è eterno:

Or sorridiamo, sorridiamo alfine,
Imperituri.

Quest'aspirare ad un'atmosfera pura e trasparente, è anche desiderio dell'infinito: e in questo allargarsi e respirare pieno e largo, Dehmel s'accosta a Novalis, con il quale ha anche in comune l'amore per la notte. In *Nachglanz* la poesia è una macchia sonora: luce, tutto luce. La linea si rarefà sino a perdersi nell'azzurro, in un liquido azzurro che ricorda gli Inni *alla Notte*. La stessa amata, come nel poeta del primo romanticismo, si confonde con il manto stellato, con la sua sconfinata ampiezza. Dinanzi al più luminoso spettacolo degli astri armoniosi di luce, l'amante e l'amata — tutti spirito — si confondono in un'anima sola protesa fuori della terra oscura verso ciò che è illimitato:

Dall'alto ci rifulgono.
E benigne c'indulgono
Tutte le luci...

Le solitudine e le tenebre non costituiscono più un tormento, perchè le due anime — penetrato l'una dell'altra — si sentono sorelle nella diffusa pace della notte.

L'una nell'altra l'anime sorelle
Passano. Stelle, o sterminate stelle,
Aiutateci a splendere.

A questo punto la lirica di Dehmel perde ogni contatto con la terra: sembra volere attingere le più remote lontananze. Pure — attraverso questo salire dell'anima non si sente la fresca audacia d'un'anima giovanile, il carnoso e tenero fiorire d'un fiore all'aurora. Nella strofe che ventano questo soffio di spiritualità si tradisce uno spirito stanco — che scappa dalla vita della lussuria in un momento di disgusto. C'è la saggezza o il raccoglimento precario d'un tormentato, non d'un redento: e la stessa rapida ascesa, da polo a polo, ne è un'indice eloquente.

IV

Tutto questo, Dehmel: ha ben detto Adolfo Bertels «starke sexuelle Veranlagung (slawisches Blut) und ebenso starker metbapbisicher Drang sind die beiden Pole seines Wesens». C'è in lui un continuo ondeggiare tra i due poli d'un motivo sensuale e d'una spinta metafisica: a volta a volta il rugghio d'una passione sorda e il bisogno del sogno azzurro. Come in tutti i decadenti: in Baudelaire, in Verlaine, in Mallarmè, in D'Annunzio. L'epoca contemporanea, la nostra anima, vive nella sua poesia in ciò che essa ha di complicato o di raffinato; di sensualmente bello, e d'intellettualisticamente artificioso. Il valore della sua arte non è tanto in quello sviluppo, in quel processo di chiarificazione, per cui «l'erotico Debmel si spiritualizza e *l'amore* si trasforma in una specie di spirituale sentimento dell'universo»: ma proprio in ciò che i critici stimano meno, nella sua sensualità. Perchè quella chiarificazione — non è la conquista salda di un Goethe, ma un torbido rimuginio che — come abbiamo visto — resta una opaca sorda espressione d'arte, una nonarte: e la sua sensualità invece ha toni vibranti di colore e di melodia. In quelle che al poeta stesso ed ai critici sono apparse le liriche più spirituali — nel Salmo allo Spirito, nella Messa di Vita, in Getsemane — i residui concettuali che non arrivano allo stato di fusione lirica sono tali e tanti che quel po' di buono e di bello che c'è ne resta intorbidato. Il più delle volte il poeta si rifà con mezzi esteriori — direi quasi con l'impotenza d'una struttura polifonica — che ci disorienta ma non commuove: anzi tanto meno ci commuove quanto più tenta di sbalordirci. Ci sono nelle ultime poesie — in alcune liriche del volume *Schöne wilde Welt* — degli sprazzi di spiritualità che traducono melodicamente un ascendere dello spirito — un allargarsi sospiroso dell'anima che anela uscire nell'azzurro: ma queste espressioni poetiche sono le meno sentite, e appaiono troppo vaporose e complicate di arabeschi allegorici o intellettualistici per determinare grande poesia.

Il vero Dehmel è il poeta dei toni intensi: dei *suoi rossi* vivi, delle pennellate accese come d'una materia calda di sole estivo, della forma lussuosa avvivata da sprazzi di luce squillanti sulla pasta del colore. In questi stati d'animo — dell'incubo, dell'esasperazione, del desiderio intenso — la massa del paesaggio o della figura risulta un tutto fuso: una macchia penetrata di luce o di ombra, che appunto perchè non sona determinata, non forma contornata, acquista la bellezza e la potenza di una vibrazione luminosa. Specie quando la poesia si presenta come la visione capricciosa d'un esaltato dei sensi — *Venus Regina* — è tutto uno scoppiettare e frizzare di guizzi, di baleni rapidi, di abbacinanti zig zag che spezzano la ombra — contro cui a volte viene fermata una impressione di colore-luce bellissima. E nel delineare il paesaggio — che per effetto di sintesi spesso è tutt'uno con l'individuo — certe concentrazioni luminose che fumigano in vortici di vampe o che si spianano in un color rame al tramonto (*Begegnung*) sono di una scoppiettante vita nell'accompagnare e secondare la accesa inquietudine dello spirito. E quello stillare dell'anima sotto la pressione della vita sensuale, a cui corrisponde il colore soffocato d'un sole *bianco*, come diceva Baudelaire, nel cui riverbero la carne umana si arroventa e scotta, è d'un fascino raggiunto solo da pochi poeti europei contemporanei. I più affascinanti e i più arditi versi di Dehmel son proprio quelli che traducono le crisi nervose che — giustamente ha notato il Meyer — sulla soglia del secolo XIX dilaniano i poeti nostri: contro cui la tendenza che lo stesso critico nota, a sorpassare in una unità di concezione il contrasto tra l'«Einzelglück und Weltglück» — l'amore celeste o quello terrestre — resta al di qua dell'arte.

Senso del colore; ma forse più vivo è in Dehmel il senso musicale. Che si attua, anche se a tratti, in un fraseggiare largo, quasi classico per ampiezza di respiro, ma tutto moderno per effetti: direi con un'espressione musicale, che Dehmel è — come Strauss — diatonico, tonalissimo, nonostante le sue arditezze: come esatonalo velato ed esotico, chiamerei Verlaine o Mallarmè o Rimbaud — più vicini a Debussy e ai *modalisti* francesi. Quando in Dehmel si ridesta l'anima del canto — la linea è chiara, le modulazioni — per quanto ardite e a volte minaccino di naufragare nell'arbitrario — esteticamente coerenti, perchè soffiate dal calore della passione che trae alimento dalla umanità del poeta. Il giro della frase o del periodo — che non ha mai nulla di banale — anche nella sua caratteristica di macchia non è annebbiato: ma come in certi impressionisti della pittura, abbozzato in alcuni punti, è delineato in altri. Non è così anche in Strauss dei poemi sinfonici? La frase tematica spezzata in grumi di suoni, rincorrentesi come sfrangiata nei direi margini del poema, si raccoglie sviluppata nel centro e diventa larga e evidente. Quella massa di concentrazione melodica che emerge dal lavorio impressionistico di alcuni poemetti di Dehmel — o che si trova in alcune liriche brevi — rivela tutta la gioia di chi ama il canto; ed è nella sua procacità bellissima. Come nel musicista suo conterraneo — con il quale egli ha comuni la complicazione intellettualistica e la vena sensuale — è un attimo di libertà, in cui uscendo dal cerebralismo tormentoso l'anima si sfoga — abbandonando le cacofonie, gli esotismi, le stranezze che complicano la poesia fino a darle non di rado un carattere di barbarie vera e propria. Sono questi respiri che noi amiamo specialmente — anche quando, anzi specialmente quando sono la soluzione d'una congestione dell'anima che si dibatte, come si esprime lo stesso Dehmel, nel ristagno della libidine.

ITALO MAJONE.

ANTOLOGIA DI DEHMEL

Prima passione

O potesse durare eterno il bacio,
— Rigido come giunchi ero lo sciame
Degli ospiti —: durar potesse eterno
Il bacio che t'impressi sulla destra
Vacillando, sul collo, sovra il petto!

Non sostengo più o lungo questo cieco
Desiderio; non voglio nell'estatico
Affanno, a notte, stendere le membra
Arse d'amore. Vieni, o donna! Donna,
Le mie braccia ti pregan supplichevoli!

Vieni! ti sente ogni mia fibra, e vibra:
Ed ebbra è del profumo che s'evàpora
Dalla tua guaina; ancora intorno a me
Ondeggia e tutt'accendesi, o regina
Di fiamma, la tua seta incandescente.

Versa la coppa del tuo ardore in me!
Scioglimi dal peccato; dall'orrore
Del selvaggio covar di questo fuoco,
Del dolore che l'anima mi rode.

Dal seno suo oscuro rompe il seme
Che languido fu chiuso in aspro involglio:
Ed io voglio fiorir, da questa bromo
Libero, chiaro, tutto frutto e fiori!

Vieni! sazio son io dei miei piaceri
Di fanciullo. Oh vieni, vieni, donna —
Prendi nella tua coppa il mio timore,
La passione del giovane mio petto.
Ebbro non sono ancor di vostra coppa.

Sui garofani aulenti ecco la notte!
Oh venissi anche tu, così furtiva
E così dolce — bianca come luna!
Vedi: su flutti di velluto, sovra
Piume di porpora, sulle viole

Nere, ti stendo il letto a me daccanto,
Chè irrompan le mie forze della donna
Nella divinità affascinante,
Fondendo nel tappeto del tuo corpo.

Incontro

Io già t'ho visto;
Nella luce solare
Tra segale, d'un prato sul sogliare
Papavero selvatico si stava.
I calici fiorivano sanguigni,
Pieno d'azzurra oscurità il seno;
E l'anima irrequieta scintillante
Da un bocciolo subito sprizzò!

Arder così ti vidi, o boccioloso
Fanciulla — ieri, tra i campi, vicino
Alla selva dei pini silenziosa,
Quando il mio sguardo ti baciò, passando.
Nelle tue vene tutta
Tu sembravi fiorire
Timida pura,
Come dovessi io chiederti perdono.
Era una vampa? Era solo un riflesso?
Il rosso della rossa veste estiva
Intorno a te? i fuochi del tramonto
Che svaniva lontano tra gli abeti?
Era una vampa — era la prima — intorno
Alle giovani tempie serpeggiante:
Con tant'ansia e gravezza mi guardavi,
Così piena d'angoscia ti voltavi,
Quando lenta sparivi nell'ombrosa
Selva dei pini verdi argentei. Pure
L'anima mia t'accompagnava, e l'occhio
Profondo azzurro, l'occhio in me restava.

Io già t'ho visto,
O fuggente fanciulla!
Caldo il vento le segale sferzava,
Ondeggiando piegavasi il papavero.
Ho visto un rosso fiore disparire,
Svolazzare l'ho visto tra le piante:
E dietro le sue foglie ho io sognato.
L'ho sempre innanzi agli occhi. Ancora [sguardo
Nel suo calice che di fiamma orlato
Ecco si perde nel nero, nel bleu...

Aria greve

Il cielo s'oscurava sempre, sempre:
Io sentivo profondo nella stanza
Il colmo seno delle nubi fulve.
La quercia incontro, in lento pigro giro,
Intorno a sè, torceva l'alta chioma;
Mulinando due foglie si staccarono.

Attraverso la stanza afosa, acuto
Ticchettava l'oriolo — come un tarlo
Rode incessante nel sepolcro muto.
Attraverso la porta, dietro a me,
Rattenuto, sottile, un chiavincembalo
Dall'àndito, sonava.

Come l'ardesia il ciel gravava; e il suono
Risuonò sempre più dolente:
Io la vedeva.
Sordo lottava il vento col fogliame,
Scura era l'aria di polve e di rame,
E cupa sospiravo.

Tra le pareti, pallide sonarono
le tasteggianti dolorose mani:
Sedeva ella e cantava.
In sè ricurva, a sè cantò quel canto
Col quale, sposa, mi rapì ed io
Io sentivo il respiro suo che ansava.

Sempre più sorde diventar le nubi,
E più ottuse le laceranti corde
Come coltelli ottuse, come stili
Acuti: e risonarono dal vecchio
Canto d'amor due voci di bambini.
E il fulmine scoppiò —

Campane di Natale

Campane della notte di Natale.
Ancora ancora voi mi estasiate,
Mi sconvolgete. Venite, venite,
Cari canti: prendetemi, avvincetemi!

E che io cada in ginocchio: che io possa
Esser fanciullo ancora e balbettare,
Come il fanciullo, Signore Gesù:
Ed in preghiera le mani piegare.

Io sento che l'amore vive, vive,
Vive l'amore che con lui è nato;
Oh anche se di morte in morte passo,
anche se Cristo in croce hanno inchiodato

Io sento che fratelli tutti siamo;
Se, derelitti, noi — da uomo ad uomo,
«In terra sia la pace e negli umani
Venga il benessere» — ci balbettiamo.

Città tranquilla

Una città riposa nella valle:
Ed un pallido giorno se ne va.
Un attimo ancora — e nè luna
Nè stelle nel cielo, ma solo
Soltanto la notte sarà.

D'ogni lato la nebbia — dai monti
Sulla città si stende;
Non tetto, nè corte nè casa
Affiora: non suono dal fumo;
Appena le torri ed i ponti.

Pure, appena il viandante s'ombrò,
Una luce dal fondo ecco emerse;
E attraverso la nebbia ed il fumo
Un cantico di lode incominciò,
Da bocca di bimbi.

Dopo una pioggia

Non vedi? il cielo è azzurro:
Le rondini s'inseguono
Come pesci oltre le umide betulle.
E piangere tu vuoi?

Nella tua anima saranno
Gli alberi limpidi, gli azzurri uccelli,
Una visione d'oro.
E tu piangi?

Con i miei occhi
Guardo nei tuoi
Due piccoli soli:
E tu sorridi.

La nostra ora

Già annotta. Vieni, va, va verso casa,
Vieni! vêr noi distende come artigli
Il castagno il groviglio di sue foglie.
Solitudine è qui: e grande è l'afa
Per noi.
Perchè, guarda: le linee di tua mano
Tutte eguali alle mie corrono. E tu
Tu subito a me sembri così affine,
E così conosciuta...
Forse, in un altro regno.
Ho avuto una sorella che ora è morta.
Non essere sì muta, come fossi
Sorda! Le nubi della sera rosse
Vaporano tra il giovane fogliame
Come se noi incestuosi minocciassero!

Ascolta! Sì, selvaggio immoto — come
Cantò là, ora, l'usignolo — trema,
Trema il tuo cuore nella mano mia.
Noi lo sappiamo, ed è abbastanza, questo,
Per noi!

Certe notti

Quando avviluppa i campi a sera l'ombra,
Più luminoso l'occhio mio diventa;
Già si prova una stella a scintillare,
E più agili i grilli ecco che trillano.

Diventa più fantastico ogni suono,
Insolita ogni cosa ch'è comune,
Dietro il bosco più pallido anche il cielo,
Più luminosa levasi ogni cima.

E tu — mentre cammini — non t'accorgi
Come emergendo dalla oscurità
Il chiarore s'accresce cento volte:
E subito ti senti abbacinato.

Notturno

Come stanco svaniva nella notte
Il suo flebile canto, la sua arcola!
E sospirando io mi son desto. Come
Serena l'anima m'avevo ei resa,
Come serena e dolce,
Il sogno — che pur era
D'una tristissima solennità!

Alta pendea la luna. Intorno a noi
La campagna nevata bianca e sola,
Come l'animo mio, pien di paura!
E a me daccanto rigida e selvaggia,
Rigida e fredda come la mia pena,
Invocata con avida mia brama,
Muto sedevo ed attendea la Morte!

E venne allor — come una volta — dolce,
Così stanco così vago,
Dalla notte lontana,
Grave struggentesi
Venne il sospiro d'un violino; venne
L'ombra crepuscolare dell'amico.

E lui che aveami allacciato come
Un cerchio in cui la giovinezza mio
Sicura si tenesse; e in cor la vaga,
La grande nostalgia che non ha meta,

M'infuse — ecco era lì,
Nella deserta terra:
Era un'ombra turbata veneranda,
Che non guardava nè mi salutava.
Sol le sue noti piangere e fluire
Egli lasciava per i campi freddi:
Solo, incontro, guardavami stravolto
Dalla sua fronte,
Come se fosse un occhio cavo e scialbo,
Della fonda ferita il segno scuro.

E più triste sgorgò il triste canto.
Sgorgò caldo, s'accrebbe, poi proruppe;
Così caldo così pieno,
Come vita che struggesi d'amore,
Come amore che struggesi di vita,
Per gioia mai goduta;
Così doloroso,
Così tormentoso,
Sgorgò — il canto fluttuante, e travolgeva.
E piano piano sanguinava
E confluiva
Nel gelido deserto — rosso e flavo,
Della fonda ferita il segno scuro.

La mano stanca scorreva più stanca:
Dinanzi a me
Stava un pallido giorno,
Bianco lontano dì di giovinezza:
Al suolo, irrigidito,
Era l'amico infranto,
Che avea la nostalgia abbandonato
Nel traboccare della sua tristezza,
Sì che egli stanco di melanconia,
Dal mondo tutto aveva sconfinato.

E il canto lagrimoso ruppe — come
Un grido di morte,
Ondeggiando;
E penetrò il lamento delle corde,
E sanguinò la fronte,
E piansero insieme
Nell'ansito angoscioso del mio petto.
Sentii allora come ammonimento:
Che giubilassi di quel mio soffrire,
Che egli desiderava il mio dolore,
E richiamava del dolor lo schianto,
E la clemenza della vita ardente.
Poi sanguinando, poi piangendo, volse
Nella pallida notte — e via disparve.

Io, trepidando, il canto ora ascoltavo
Che svaniva, fuggiva. E come
Lieve, sempre più lieve,
Il lamento facevasi di quei suoni —
Freddo sentivo un murmure volare,
E greve intorno a me l'aria ansare.
Trepidando guardare io la volevo,
Vedere come mi guardasse
Quella che sulla sorte mia indugiò.
E mi rivolsi: nuda la campagna,
Scialba giaceva — e pallida lontana.
Nell'ombra, anche la Morte s'era spersa.

Alta pendea la luna: mite stanco
Svanì nella vuota notte
Il canto lamentoso.
Svanì, si congedò
Il canto lamentevole del morto
Amico. E grato mi son io ridesto.

Trad. I. M.

VIRGINIA WOOLF

Il coraggio di cui sia capace la mente dubitosa ,bisognerà raccoglierlo tutto, se non si vorrà sfigurare alla vista di un pubblico ben più che casalingo, o scendendo su un terreno che per quanto ci aggradi, ci si accorge subito che non è quello ordinario Non parlo ora per me o per quest'articolo; ma per noi tutti, quanti ci si sente quasi bene nei campi consueti o a rifare le vie battute, o pare perciò che si possa trascorrere i confini usuali, pur di badare ai brutti incontri, che tanto tutto il mondo è palese; ma invece, appena si è sbucati di là dai monti, sarà facile trovar la propria strada o cavarci d'impaccio nei frangenti e raggiungere gli scopi pratici, ma le cose primordiali, respirare vedere o sentire, vengon fatte in tutt'altro modo, tanto che se uno dopo ci ripensa non rinviene dalla meraviglia. Fino un teorema geometrico esposto alla luce di un altro meridiano prenderebbe, a dimostrarlo, un nuovo colore.

E' bene pigliare il gusto della novità, sottoporci a una prova camaleontica, ubbidire al desiderio della scoperta? Le risposte discordi a questa domanda importano poco, sta il fatto che a volte ci vogliamo movere per una traiettoria divergente e allontanarci quanto più si può dal centro della vita quotidiana. Gli occhi, dopo aver riconosciuto per tutto il suo cerchio l'orizzonte solito, c'è un momento che non se ne contentano più e hanno da correre la loro avventura; non tutto vedranno nel paesaggio nuovo, la memoria o il dispetto di quello vecchio falserà la visuale; nascerà un contrasto inconsapevole e polemico, le semplici linee naturali diverranno tendenziose e probanti. Corriamo fin dove si può ai ripari e avvertiamone chi ci ascolta. Ma il piacere e il bisogno dell'avventura non è tutto vano; vorrei farmene leva per gli animi più timorati, additare, di là dal cerchio vene esplorato della vita usuale una possibile gioia.

Il paesaggio che mi ha dilettato non fu propriamente una scoperta. Persone amiche l'avevan già percorso, ma un poco a caso. Non c'erano cartelli indicatori, nè una guida ufficiale e consacrata. Perciò, le impressioni che andrò rammentando, le sento sì precarie e malferme, poichè non hanno un fondamento autorevole, ma sopra tutto vive e immediate, che non rampollarono mai da un ossequio al giudizio altrui, da un contagio critico; e così mi paiono più diretto frutto e riscontro d'una bellezza, che non ho paura di riconoscere a «priori»; nè tutte le cautele del mondo me la potrebbero ormai far scomparire.

L'intento che mi muove è proprio di scrivere un «Omaggio alla bellezza», il quale per me non si confonde in un panegirico nè si stempera in una serie di esclamazioni. Nè teorie nè paragoni, nè scrupolose o faticose indagini per risalire alle fonti, nè severi rimbrotti per le falle e le screpolature dell'opera; per fortuna mi trovo in terra straniera, libera da responsabilità, alleggerito di pensieri, col solo taccuino di viaggio. Noterò, come vengono, le mie impressioni. Il viaggio a traverso i libri è il più vero di tutti, che ricorre un mondo concreto, stabile, lucido, isolato dal tempo, superiore alle contingenze, e in ogni sua parte palese.

Ho visitato il Paese della Bellezza. Non m'importa di saper la sua struttura geologica, non m'importa se dalle terre contigue si ritiene che l'aria vi sia meno pura. Io so che ci son tante bellezze a portata di mano; ma ogni giorno ha la sua, e questa che non riesco a possedere fino in fondo è un fantasma più lescabile, più duttile, disarmato; eppure dalla sua distanza proviene quel senso di reverenza che di solito si prova soltanto di fronte alla bellezza antica.

La signora Virginia Woolf ha scritto romanzi, novelle e saggi critici; ha collaborato a riviste e a giornali, ha letto conferenze, ha risposto, dopo le conferenze, ai quesiti del pubblico, ha forse propalato passi delle sue opere per via del radiotelefono; queste attività sono comuni a tutti gli scrittori d'Inghilterra; in più, cooperandovi il marito, Leonard Woolf, letterato di merito, ha fondato una casa editrice e ha stampato da sè, con una piccola macchina da comporre, alcuni libri. Abita a Londra nel quartiere di Bloongbres, che sarebbe giù per su il centro della vita letteraria (all'ombra del Britisch Museum). Discende da una famiglia nota fra gli studiosi, gli Stephen, che è connessa per tradizione con l'Università di Cambridge. Di lei non so dire altro. So che ha una bella e chiara voce, ma solo per reputazione so che la sua persona è alta e bella; che ho udita una sua conferenza e non l'ho potuta vedere.

I libri che ha pubblicato finora sono: «*The voyage out*», «*Night and Day*», *Jacob's room*», *Mr. Dalloway*», «*To the lighthouse*», tutti romanzi; «*Monday or Tuesday*», una raccolta di novelle, o meglio di «pezzi» descrittivi; «*Mr. Bennett and Mr. Brown*» e «*The common reader*», opere di critica. Da ultimo, si può segnalare un articolo comparso in un recente numero della «Nation» di Londra, intitolato: «*Life itself*». Ma qui non sto più elencando dati e riferendo notizie; coi titoli ch'ella ha scelto, siamo già alle porte del suo Mondo; dal frontespizio dei libri ella comincia a parlare: stiamo attenti all'inizio del suo discorso.

Sono titoli senza pretesa. Un nome proprio, come sulla targa della porta d'ingresso, due nomi proprii, e dei più usuali in Inghilterra, come se si facesse una presentazione, di quelle che restano del tutto insignificanti per entrambi; oppure un'affermazione generica, l'indicazione d'un fatto inqualificato, che si ripete per tutti le mille volte; e le parole inglesi hanno un valore e un suono anche più esteso di quel che comporta la traduzione italiana. «*The voyage out*» è semplicemente: il viaggio. «*Monday or Tuesday*» non può essere «Lunedì o martedì» due parole che in italiano s'impennano e hanno la cresta. «*Night and day*», come si traduce? «La Notte e il giorno» son due monumentali Odi, che nessuno farà mai la fatica di leggere. Notte e giorno è un avverbio: «di notte e di giorno» è la lamentela d'una povera mamma di cinque figli, l'ultimo lattante, che non ha requie. «*To the lighthouse*» è ai la gita al Faro; ma sentite quanto il suono è più evasivo. Nessuno a leggere il titolo imagina che sia il racconto d'una scampagnata. E infine, *Jacob's room*: o io m'inganno, o già quell'insistenza del possessivo persuade di prepararsi a un dolore. La camera di Jacopo, invece, si capisce che è la più trasandata di tutte, e non val la pena nemmeno di rimetterla un poco in sesto, visto che tanto ci sta quel povero citrullo.

E in somma il tempo, gli eroi, le azioni non sono caratterizzati o aggettivati. Il programma indicato è larghissimo: il racconto d'un viaggio, la storia d'una camera, una certa signora Dalloway. Il lettore, qualunque lettore, il lettore «comune» (che richiamerà facilmente il signor Rossi, volevo dire Mr. Brown) si trova indicata una direzione sommaria, che non fa appello nè al suo gusto nè alle sue conoscenze. La scrittrice non gli vuol suggerire che si tratta d'un certo tempo, di gente speciale, o d'una impresa interessante; e nemmeno suscitargli e muovergli tutt'a un tratto il sentimento. Il particolare è appena accennato, quel tanto che basta a dar concretezza, o a far a meno d'eccitar la curiosità; che guai se la gente dichiarasse X, Y!. Ma, appunto a chiamarsi X si sarebbe già esseri tutti speciali, sterilizzati, da laboratorio; e invece bisogna che siano veri, presi dalla vita e in essa profondati, magari non bene distinti, un poco sperduti e sopraffatti; gli uni cogli altri a contatto, nella vicenda dei giorni e delle notti; un che di fluido oppure durevole via via scorre nello sfondo, tutti li accomuna, li fa vicini e consanguinei agli oggetti, un poco per volta ne cancella ne corrode i contorni. Possono provare a individuarsi quanto vogliono, possono volere e amare, più potente di loro il tempo passa, la vita stessa li comprende tutti, li eguaglia, li chiude.

Non insisto a caso sulla qualità dei titoli. Quando ancòra ora alle prime armi e non riusciva a farci evidenti le sue predilizioni, nè le aveva forse in sè tutte chiare, la signora Woolf già sapeva trovare i titoli e contenere nel primo accordo l'essenza e il motivo della sua rappresentazione; pensato che questa poi fosse lunga e frastagliata. «*The voyage out*» è in sostanza il racconto di un viaggio, un calmo viaggio di mare, che comincia sotto una fosca Londra col cuore attristato da presagi e un muto pianto di donna che par conradiano; poi si svolge senza peripezie, fuorchè a un certo punto simbarca la signora Dalloway col marito, che più tardi ritroveremo eroina autonoma, e quanto mutata; approda in fine al Brasile, dove tutta la famiglia si sistema per l'inverno in una alta casa a vista del mare e della città e del grande albergo luminoso, pieno d'inglesi a diporto; ogni cosa procede come vogliono i costumi, con gite, feste, discussioni, estreme e nervose titubanze dei giovani sotto l'apparenza spregiudicata, e difficili innamoramenti. Ma la ragazza che abita la villetta, e s'è fidanzata, ammala improvvisamente, vaneggia e muore, prima che il medico indigeno abbia accondisceso a confidare pur un sospetto di gravità. Ed ecco che il viaggio si riprospetta in tutt'altro modo e piglia un'importanza di prim'ordine; era dunque il viaggio vero, senza ritorno, quello che conterà per sempre e fermerà una vita come un destino. La povera ragazza, raccomandata agli zii, aveva lasciata l'Inghilterra quasi indifferente, neppur bramando di veder nuovo mondo; era evasa da Londra, e dalla sua aria greve e faticosa, timida e seria, come se avesse aspettato il sole torrido per finalmente fiorire. Ma il sole, la febbre, l'amore tutti in un punto si sono accaniti. Il viaggio, il lungo viaggio fuori fianco dai confini del desiderio si conchiude nel delirio e poi nel silenzio.

Così «Night and Day» sarebbe una spiritosa, e a volte penetrante, Commedia degli Errori, in cui i protagonisti si scambiano continuamente nelle parti d'innamorati; ma per farci raccapezzare sulle intenzioni dell'autrice sovviene il titolo, che significa bene la vicenda, negli animi, del buio e della luce, e il loro mutarsi da ciechi a veggenti, per nessuna ragione che non sia il mero correre e quasi rotare del tempo. A volte i movimenti son tanto rapidi, e il variare così repentino, che più che il pacato volgersi della terra, al quale in fin de' conti gli animi ormai si sarebbero dovuti arrendere paiono improvvise eclissi, e il precipitoso smarrimento di chi le piglia per cenno dell'ira divina E' da credere però che la signora Woolf non lasci destare questa impressione a caso, e voglia insinuare che così si contengono le sue creature predilette non per essere sotto speciali influssi, ma soltanto per il fatto di risentire con pieno abbandono delle condizioni normali e naturali. Vien fatto di indagare dubitativamente sul suo intento perchè qui non lo porta chiaro con sè la parola. Che dire poi di una candidissima madre, ma distratta e estatica, figlia d'un gran poeta e vivente nel più esterno alone della sua gloria, che nulla cura intorno a sè perchè sembra fidarsi in tutto della figliuola, straniata dalla vita e dagl'interessi di casa al punto che nei giorni culminanti s'allontana e si reca pateticamente al luogo natale di Shakespeare; ma, quando torna, improvvisa, coll'aprir la porta e offrire alla figliuola un fascio di ginestre, con dir due parole consolate, dimostra di saper ogni cosa, di disporsi a tutto, di non diffidare, d'intender quel che nessuno capiva, d'essere, unica lei tra tanti molto più provetti e sagaci, nella luce piena e di far luce intorno come dalla sua voce, finalmente, passasse il sole? Non è nemmeno una madre che trince, qui, il buio: ma una donna canuta. La sua mente è un poco debole, un poco stravagante; ma il desiderio, il cuore son purissimi; la vita le è passata così facile da lasciarla tutta intera alle sue ubbìe, e nemmeno si ricorda quanto è lunga. Sopra i giovani egoisti e pur nella loro disperazione violenti, ella sola vede limpidamente. Il mondo, dunque, è semplice ai semplici; strana notizia in bocca a Virginia Woolf, e preliminare rimprovero e riparo all'agitarsi delle anime ch'ella domina nei libri successivi, ma quasi investe e gonfia col ritmo della sua arte e non più rammentato.

Nel rinarrare questi due libri ho cercato di isolarvi quel che è necessario a intendere lo svolgimento di un'intelligenza che da una iniziale dispersione si vien via via raccogliendo, fino a fermarsi ne' suoi limiti precisi: non ho indicato le parti accessorie, divertenti, vivaci, che agli occhi della scrittrice devon parere ormai un ornato inutile, o una deviazione delle sue facoltà o un perditempo. Il linguaggio era ameno e spiritoso le figure erano colorite e alacri; ne risultava un quadro variato e mosso, un'abile successione d'episodi e di conversazioni. Ora, del mezzo espressivo l'autrice piglia il dominio, lo castiga, lo ferma; dal pittoresco si sale alla pittura.

I tre romanzi più recenti hanno un preciso centro, e un riguardo nettissimo, volutamente arbitrario. In Jacob's room» è segnato dalla intera vita di un giovane, da ragazzo a combattente. «In Mr. Dalloway» dagli eventi di una giornata, che unisce accidentalmente due coppie. Una famiglia numerosa si muove nell'ultimo libro «To te lighthouse» e con essa il tempo, che separa e unisce, e sopra tutto governa, rimedia e decide; tagliato anche qui e sagomato dalla gita al Faro, prima proposta, poi, dopo tanti anni compiuta. Un poco diversi, questi libri mostrano un progressivo arricchimento, uno spiegarsi di capacità e diconvinzioni; quel che v'è nel primo di gracile e di lineare, la indefinita solitudine di un giovane, si rinsalda e si riempie; la vita della famiglia Ramsay, nell'ultimo, è un vario convergere di moti che sanno comporsi e svolgersi come in un largo equilibrio orchestrale.

In un certo senso il libro meno complesso è il più puro. Il giovane Jacopo, così solo e disancorato che appena riempie di sè una camera è una figura di cui difettano le misure; quello che di lui accolgono gli altri mentre vive sono memorie puerili, di cui è incurante, e rapidi fantasmi ne' quali il desiderio che non può trovar ésca inventa una passione; dagli altri non riceve quasi nulla, il mondo gli è indifferente, non agisce, quasi non reagisce; sicchè, visto da diversi angoli, cresce o scema secondo le occorrenze, nè per conto suo si guarda allo specchio; assorto si direbbe in una speciale contemplazione nulla lo nota o lo trafigge, oppure esclude dalla sua coscienza qualsiasi educazione alla durezza, poichè lo garantisce una specie d'inoperta virtù e lo avvia alla morte come se fosse l'unico pericolo degl'incanti e degl'ignavi una morte per sopraggiù ai primi mesi della guerra, puramente accidentale. Neanche ci pare un segnato dal destino ;e quel che vi ha intorno a lui di fatale non sbuca mai nella sua coscienza, che è quasi lo specchio del disinteresse. Se fosse espansivo, sarebbe un patetico adolescente; così guardingo, appar subito raggiunta la maturità, tutta a ruota e in bilico, senza futuro. L'indagine in questo libro si ferma dove tacciono voci e indizi, a lasciare un vacuo interno, un sacrario; una zona di silenzio, e di noia, in che molti riconoscerebbero l'ombra delle ore più insopportabili.

Perciò il racconto è a brani, salienti o anche indifferenti; più puro della stessa persona, non mai affrettate o nervose, un po' sfocate. Intorno, gente che spia, attende, si dispera; che egli è un perpetuo convalescente.

Ma la durezza, che non fa presa sul carattere la trovi nei segni esterni, nella cornice lucida e senza fronzoli. Cose e fisionomie hanno una loro fissità fotografica, e par ch'essa evochi, di là dall'occasione accidentale, un che d'assoluto. Le descrizioni, qui più che altrove, sono ferme, nude; sono semplici addizioni, ovvero numerazioni di segmenti, ognuno preso da sè (ci sarebbe da fare uno studio sulla punteggiatura), che soltanto un certo cadere e espandersi della frase integra e riunisce: «La signora Flandes aveva lasciato il lavoro sul tavolo. C'erano le larghe matasse di cotone bianco e gli occhiali d'acciaio; l'astuccio dei ditali;un po' di lana scura addipanata su una vecchia cartolina. Ci eran delle canne e un pacco di riviste; e il linoleum con le orme di sabbia lasciate dai ragazzi».

L'occhio che guarda non è punto pedante nè analitico, ma è mosso quasi a caso, e da una ragione fantastica, avvicinando con una precaria contiguità oggetti che restano immobili e pesi; e assurgono a un significato solo per il rotondo sguardo che vi si posa. Anche se si tratta di movimenti l'occhio li divide; un lampo diventa un viaggio: «La cruda luce (di una lampada a petrolio) cadeva sul giardino; tagliava diritta il prato; illuminava un secchiello e un astero violaceo e toccava la siepe».

Con la stessa regola son condotti i «viaggi nel tempo» «La completa gamma dei mutamenti nel paesaggio le aveva a esser nota: il suo aspetto d'inverno, di primavera, d'estate, e d'autunno; come salivano i temporali dal mare; come i campi rabbrividivano e s'illuminavano col variar delle nubi; avrebbe potuto rammentarsi i punti rossi dove venivan fabbricando i villini; e l'incrociarsi delle linee dove tagliavano a lotti il terreno; e il brillare delle piccole serre sotto il sole. O, se tali particolari le eran sfuggiti, poteva lasciar vagare la fantasia nel tramonto dorato sul mare... Piccole barche di gitanti vi si movevano al largo; il nero braccio del molo le sostentava.

L'intera città ora d'oro e di rosa; piena di cupole; coronata di nebbia; sonora; stridula. Strimpellavano i bangio; la passeggiata mandava odor di catrame, che s'appiccicava ai tacchi; le capre a un tratto s'aprivano il passo tra la folla con le loro carrozzine». E' un tempo immobile e panoramico, come rappreso in una sola veduta, e tutta a pieno fuoco.

Non si tratta poi di un'arbitraria disposizione della materia. Il mondo reale ch'ella vede si complica, si gonfia: si potrebbe dire che nessun

oggetto è mai inanimato. Da ciò la necessità d'esser precisa o ferma mentre lo guarda; che se no l'abbaglierebbe, o la schiaccerebbe. «Life is a luminous halo, a semi transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end». Una specie d'alone sta tra gli uomini e le cose, li avvolge, li separa; un misto di luce e di nebbia, di chiarezza e di confusione; lo sforzo d'ognuno dev'essere di farlo più che può intenso o terso. L'opacità della vita di Jacopo è anche segno della sua incoscienza, poichè il primo comandamento è: vedere. Un vedere che non è comprendere con lo sguardo, ma veder distinto, ogni volta aggiustar la lente, che nel suo cerchio di cristallo fermi e congeli quel che è fluido o imperituro. «Voglio libri la cui virtù sia concentrata tutta in una pagina o due. Voglio periodi che non si battano anche se li traversi un esercito in marcia. Voglio le parole dure». La signora Woolf mette queste parole in bocca a un ostile amico di Jacopo; poco avrebbe da mutare nella sua arte poetica: vi aggiungerebbe, anche senza volerlo, quell'alone, quella trasparenza che dànno morbidezza agli stacchi più decisi, ma non tolgono punto chiarezza al suo prezioso obbiettivo.

Gli esseri che descrive sono, se si potesse imaginare questa meraviglia entomologica, come lucciole chiuse in un bozzolo. La coscienza gli illumina di dentro e traverso l'opacità che li fascia, s'iradia ma non mai senza sforzo; chè Jacopo, incapace di sforzi, resta a noi come una facciata marmorea («la statua d'un ammiraglio»), o un occhio aperto senza segno di pupilla. L'«animazione» delle sue figure è in questo spander luce, talvolta col solo imporre la propria bellezza: «E mentr'ella diceva che il burro non era fresco, ci si metteva a pensare ai templi Greci»; è nell'atto di vedere, che è pure un vedersi, o un abbandonarsi al sentimento della visione. Perciò la visione è tanto staccata dai problemi pratici del racconto, non mai descrittiva, ambientale, ma maravigliata e estatica; scandisce, come un ritmo, il polso de' suoi personaggi. Nè ci sono sentimenti fuorchè visti, sorgere o inabissarsi d'affetti come per cause cosmiche, variar d'umori a folate, spettacoli meteorici negli animi che non è dato guardare senza ansia, poichè qualche nume è presente.

«Voglio periodi che non si battano» fa dire a un letterato; una dichiarazione analoga, e forse più importante, affida a una pittrice: «Bisogna... mantenersi al livello dell'esperienza comune, sentir semplicemente che questa è una seggiola, questo un tavolo, eppure nello stesso istante che è un Miracolo, che è un'estasi». Fermezza, precisione, distacco, come s'è già detto, e infatti le sue figure non mutano da certi atteggiamenti, da certi «motivi», non progrediscono, non si «fanno» nulla l'uno all'altro, son regolati dall'interno; e in essa contenuto il subbuglio dei sentimenti, l'agitato mare inconscio, l'informe flusso della vita che pure è la sola causa dominatrice in un mondo che noi si vorrebbe determinare o fissare. Ed ecco che la coscienza non vince contro questa gran forza irrazionale, non la supera, non se ne serve, ma da essa è circondata e sbattuta; e quando per uno sprazzo la illumina, grida al portento.

Non ho rintracciato, come si comprende, una raccolta di precetti, ma un'intima persuasione, presente da per tutto nei libri; meglio che una arte poetica, il suo sentimento della vita. Come altri scrittori, più esternamente drammatici, dalle vicende dei loro personaggi, che risultano inderogabili, equilibrantisi e concordi come le linee di un'architettura, la signora Woolf è pervasa da questi alterni e variabili flutti su cui ondeggiano persone e cose, portate alla deriva fino ai chiari margini del sogno. E davvero i rapporti del sogno regolano il suo mondo reale, ammesso un sogno pienamente «puntuale» se così posso dire, consistente cioè in ogni suo aspetto e mosso con un giro molto lento. La vita di Jacopo è una parvenza, sognata in un certo senso dal protagonista stesso, poi evocata nel ricordo, ma isolandola come se andasse ancòra protetta; e la sua camera, e le povere cose che direttamente gli appartengono, tutto è chiuso in un reliquiario, con quella poca polvere terrestre che gli ha aderito, l'Italia, la Grecia. Mr. Dalloway, nella sua armonica giornata, da gli aspetti, dalle parole, dagli atti che coglie, sa spremere una quieta dolcezza che è pure una trasposizione della realtà, un farla più delicata, più confortevole; ma la stessa sua dolcezza, poco attiva, quasi coagulata di là da uno schermo e non espressa se non per infinitesimi gesti, può essere futile; e Mr. Dalloway e Peter Walsh sono figure di sognatori addomesticati, sorretti a loro insaputa dal grande e ardente e veritiero sogno di Septimus Warren, che viene a urtare, testardo, contro le barriere ben lustre della proporzione sociale. Di nuovo, «life is a luminous halo»; nessuno ne è più illuminato di un pazzo.

La gran dolcezza che accompagna le sensazioni di Clarissa Dalloway è pure un rifugio dalle impressioni troppo immediate, una debolezza del cuore si ripiega da donna sulle consolazioni provvisorie, pur di eludere i colpi e le ferite; trova pronte le scuse o interpreta la realtà mitigandola: i «messaggi» ch'ella riceve dal mondo esterno son quasi tutti augurali. Ma Peter Walsh reagisce senza ripari; può essere dilaniato, fino a piangere come un bambino, dalle evidenti memorie: e allora somiglia a Settimo, che è nudo di fronte alle cose, trapassato, perforato, incenerito dal loro significato enorme.

«Certo ci mancò poco (al suo fidanzamento con Clarissa), pensò Pietro; quasi mi si spezzò il cuore, pensò; e lo soggiogava quel dolore d'allora, che sorgeva come la luna vista da una terrazza, magicamente indorata dalla luce del giorno cadente. Era il massimo dell'infelicità, pensava. Quasi che davvero egli fosse seduto sulla terrazza si spostò un poco verso Clarissa, stese la mano; l'alzò; la lasciò cadere. Era sospesa lì sopra a loro, quella luna. Anche lei sembrava che gli sedesse accanto, al suo chiarore...».

Il sentimento è trasposto in una immagine, che forse era nella memoria d'un giorno, ma ora si stanca, si «realizza», e fa una visione. Altre volte invece un atto, un caso suscita una corrente di sentimenti che porta a galla la memoria. Sarebbe la via spesso rifatta da Proust, qui più rapida, più diretta, senza compiacimento nè fatica di ricostruzione; quasi appena una scintilla o un grido.

Clarissa «guardò Peter Walsh; il suo sguardo, che passava per tutto quel tempo e quell'emozione, lo toccò con certezza; indugiò pieno di lagrime; si fece intenso e svanì, quasi un uccello che si posa su un ramo e poi si leva e vola via. Con molta naturalezza ella si asciugò gli occhi.

— Sì — disse Pietro. Sì, sì, ripeteva, e gli pareva ch'ella stesse traendo alla superficie una cosa che gli faceva male via via che saliva. Ferma! Ferma! avrebbe voluto gridare. Egli non era vecchio; la sua vita non era giunta in fondo. Cinquant'anni, li aveva passati appena».

Abolito il tempo intermedio: questi passaggi diventano uno spasimo per Settimo, un terrore per la povera Rezia. Il dottore le aveva raccomandato di fargli prender interesse alle cose esterne. Stanno seduti nel Parco; un areoplano fa gran ghirigori nel cielo lasciando una scia di fumo a forma di lettere, «reclame» empirea visibile nello stesso punto a tutta Londra. La gente guarda.

«— Guarda, guarda, Settimo — gridò.

Ecco, pensò Settimo, che mi fanno dei segnali. Non sono parole precise; cioè, non poteva capire ancòra quel linguaggio; ma era pur chiaro, questa bellezza, questa squisita bellezza, lagrime gli salivano agli occhi mentre guardava alle parole di fumo svanenti e confuse nel cielo che gli largivano con carità inesausta, con ridente bontà forme sempre nuove di bellezze non imaginabili, e gli promettevano di continuare a fornirlo, per nulla, per sempre, al solo guardarle, di bellezza, di maggior bellezza. Le lagrime gli correvano per le guance.

K... R... lesse la bambinaia e Settimo udì pronunciare «cappa, erre» accanto al suo orecchio da una voce profonda, morbida, col suono dell'organo, ma pure con un che di aspro come lo stridere d'un grillo, e gli raschiava deliziosamente la schiena, gli faceva fluire su nel cervello onde di suono che, accavalcandosi, si rompevano. Meravigliosa scoperta: la voce umana in certe condizioni atmosferiche può vivificare gli alberi! Per fortuna Rezia gli posò con forza straordinaria la mano sul ginocchio ed egli fu abbattuto, trafitto, se no quegli olmi che salivano e cadevano, salivano e cadevano con tutte le foglie accese e il colore più e meno intenso, mutevole, dall'azzurro al verde come nel rovescio dell'onda, pennacchi su teste di cavalli, piume su capi di signore, con tanta fierezza salivano e s'abbassavano, con tanta superbia, l'avrebbero fatto ammattire. Bisognava chiuder gli occhi. Non bisognava più vedere.

Ma gli ammiccavano; le foglie son vive; gli alberi son vivi. Ed essendo connesse le foglie per milioni di fibre col suo corpo medesimo, lì su quella seggiola, lo facevano salire e scendere; quando il ramo s'allungava, egli doveva parlare. I passeri volando, salendo, precipitando in forma di fontana, facevan parte del gran disegno: bianco e azzurro, tagliato dai rami neri. I suoni s'intrecciavano in premeditate armonie; gl'intervalli di silenzio ne eran regolati. Un bimbo strillò. A ragione lontano sonò una tromba d'automobile. Tutti insieme, voleva essere la nascita di una nuova religione...».

Ho trascritto a lungo questo pezzo poichè mi pare che vi si veda, come sotto una lente d'ingrandimento, la speciale consistenza degli oggetti, e il flusso dei moti psichici come piacciono alla signora Woolf. Non sempre svolto a questa stregua e a una tale altezza di tono, il suo modo è pur in ogni passo il medesimo; un accorto congegno di passaggi tra visioni e sensazioni, che incanala la caotica e pur modulata vita delle persone, rilevato da punti di straordinaria intensità e tensione, abbandonato a un ritmo che ha una regolarità perfetta, che è tempo, unità e coscienza di tutto il mondo.

I suoi sentimenti, la scrittrice non ce li comunica; e forse non li prova distinti, tutta presa di maraviglia e di fervore. Settimo, certo, muove a pietà; ma è una pietà che dov'esser trattenuta e silenziosa, troppo pura, direi, per agire. Talvolta invece la compatta unità è segata da un'ironia tutta casuale e non preparata, nata da accostamenti improvvisi d'idèe o d'imagini che fanno una piega, sottomessa però a un più importante effetto, di stupore e di bellezza. Se fa un segno caricaturale, appena profilato lo cancella, riportando ogni cosa alla profonda serietà cosmica; e nemmeno sul particolare soltanto propriamente «si vede», in esso scocca la scintilla che illumina e abbaglia, momento unico e magico dell'intelligenza.

Un libro come questi, tutto affidato alla regolarità del ritmo, a un variare di «modi» più e meno intensi, ha bisogno di un'inquadratura, di un sostegno; gli mancherebbero le proporzioni naturali, o per lo meno solite, in quanto non tratta di persone «narrabili» «ambientate» che si possano descrivere con analisi psicologiche o far agire in conflitti di volontà o di passioni. Tutto sta nella visione, nell'avvicendarsi di motivi quasi musicali, nel chiarire e confondere via via gli stati d'animo, nel mutar d'angolo e di prospettiva. Per non disperdersi, il racconto dev'esser serrato in un'intelaiatura ferma e meccanica. Perciò ogni libro è limitato da ragioni che sarebbero esterne, se non fossero anch'esse rese visuali: una giornata, una vita; e, finalmente, lo speciale tempo d'una famiglia.

«To the lighthouse», l'ultimo libro, è costruito con un ordine più composto, e corrisponde direi a un maggiore sforzo di meditazione. Ognuno dei caratteri, preso da sè, è pur sempre in balìa delle sue sensazioni e de' suoi nuovi; ma invece d'essere isolati, sperduti, compongono una famiglia, e finchè la famiglia dura, essa, collettivamente, malgrado la passività dei singoli, agisce, crea un suo proprio cerchio di vita, impregna di sè il paesaggio in cui si muove, trasforma il tempo che consuma. La parte centrale del racconto, è scritta si vorrebbe dire in un'altra chiave. A molti è piaciuto paragonarla all'adagio d'una sinfonia, è l'ipostasi del tempo, che matura e risolve la crisi; ma in realtà è un tempo tutto particolare, che senza quella famiglia non si penserebbe; e passa e via via si estenua proprio perchè quella famiglia si scioglie.

Una famiglia inglese si trova, in vacanza, nella Scozia, con molti figliuoli e alcuni ospiti. La bellissima madre desidera, col desiderio dell'ultimo suo figlio, Giacomo, che si possa fare il giorno dopo una gita al faro; ma il padre, filosofo, sa che dovrà piovere. Intorno a Giacomo, appartato nella sua serietà infantile, si svolge un conflitto, a proposito della pioggia, tra padre e madre e i fratelli e gli ospiti; gli animi si oscurano e si fanno chiari per una parola, per un pensiero, si riempiono e si vuotano, si gonfiano e inaridiscono; il conflitto non è espresso mai, non culmina in «scene», ma risolleva e si abbassa, fino a risolversi in un atto di amore.

«— No — rispose, spiegando larga la calza sulle ginocchia — non la potrò finire —.

E ora? Sentiva ch'egli seguitava a guardarla, ma era uno sguardo mutato. Chiedeva qualcosa — chiedeva quello che le pareva tanto difficile di dargli; chiedeva ch'ella gli dicesse il suo amore. E, no, questo lei non lo poteva fare. Per lui, parlare era molto più facile. Lui sapeva dir tanto! E così ora sempre lui a dirle, le cose, e poi per qualche ragione si adombrava, e glielo rimproverava. Ella era una donna senza cuore; non gli aveva mai detto di amarlo. Ma non era vero. Soltanto, lei non sapeva ridire quel che sentiva. Me non c'eran briciole sul suo vestito? Non c'era nulla da fare per lui, da accomodare? Levatasi da sedere si mise alla finestra tenendo ancòra la bruna calza di lana, chè voleva togliersi dallo sguardo di lui, e ormai non le importava più guardare, con lui lì dietro, verso il Faro. Sapeva che egli aveva volto il capo e seguitava a fissarla. Sapeva che egli stava pensando: Tu sei più bella che mai. Difatti, si sentiva molto bella. Non mi dirai, una volta sola, che mi ami. Così pensava, poichè era eccitato; dal fidanzamento di Minta, dal suo libro, e ora dalla fine del giorno e dal loro dissidio riguardo alla gita. Ma lei non poteva; non lo poteva dire. Poi, sapendo ch'egli sempre la fissava, invece di dir una parola si voltò, tenendo la calza, e lo guardò. E nel guardarlo cominciò a sorridere, che senza che dicesse nulla egli sapeva, di certo sapeva, del suo amore. Non avrebbe potuto negare. E sorridendo guardò ancora fuori e disse — (pensava tra sè, nulla al mondo uguaglia questa felicità).

— Sì, avevi ragione. Sarà bagnato domani —».

Poi, chiusa la burrascosa giornata, comincia a passare il tempo, che nella notte è più notevole, più puro; di notte in notte di anno in anno, con i suoi apogèi invernali, le tempeste, il silenzio, sensibile alle cose, dimenticato dalle persone, e vindice. Pesa ormai tutto sulla casa, abbandonata e autonoma, che soffre e decade ora per ora. Non ci sono nè giorni nè eventi, ma solo la continua mutazione, e la vita che così germoglia, lentissima, dando una mobile anima e un destino alle cose più inerti. E' una visione minuta e molecolare, rivelata in un punto, in una sola cosa, dalle macchie stinte, dalla polvere dispersa, dal legno tarlato; eppure riferisce un che d'essenziale, una forza cosmica.

Quando gli uomini tornano ne son tutti lavorati; il tempo ha accumulato memorie, dolori, una mente ha aperto con la maturità, una anima ha irrigidito, i due bambini ha fatto crescere in adolescenti, eredi un poco torbidi del dissidio di prima; e la madre che è morta, conserva e trasforma colla memoria. Il Faro è ancòra fermo al limite delle isole e la gita finalmente si può fare. Ma il Faro non è più quel faro; Giacomo lo guarda e ricorda. Ora gli cova nel cuore un risentimento profondo contro il padre indurito e dispotico, che s'è armato del suo egoistico dolore come d'un crudo istinto di conservazione nella vecchiaia; la gita sul mare sarà tutt un vano sbattere di ribellione filiale. Dalla spiaggia li osserva la pittrice, Lily Briscol, amica e protetta della madre che ora, superato illusioni e speranze cogli anni, è quasi l'assillo della sua arte, che allora era il solo suo bene; ma capace d'avere la sua «visione». E da lei la bellissima madre rivive, con una grande pena, prima ne' suoi effetti, poi nella bellezza, poi più profondamente in un suo mistero. «Ci sarebbero volute cinquanta paia di occhi; cinquanta paia d'occhi non eran troppi per veder quella donna da tutte le parti, pensava; e tra essi, un paio completamente ciechi alla bellezza. Sopratutto un ultimo senso segreto, fine come l'aria, che filtrasse per le serrature e la potesse circondare dov'essa sedeva filando, parlando, oppure silenziosa nel vano della finestra; che potesse cogliere e custodire come fa l'aria col fumo del vapore, i suoi pensieri, le sue fantasie, i suoi desideri».

Compiuta la gita, il tempo è perfetto, la famiglia non ci sarà più ragione che continui, ogni vita muterà registro, e ciascuno, come Lily Briscol, potrà dire d'aver avuto la sua visione.

Ora più che mai se volessi dare un giudizio conclusivo, più che sull'arte, sul mondo prediletto dalla signora Woolf, sentirei lo scrupolo di doverlo formulare da questa distanza. Mi pare d'aver additato a sufficienza le caratteristiche delle sue opere, e d'aver tentato quant'era possibile di renderne nei momenti più definitivi il tono. Il nucleo così isolato, che è poi il suo motivo, quasi la sua fede, mi par tanto sicuramente posseduto da lei, tanto potentemente e necessariamente proposto ai lettori, che, invece di valutarlo, si abbia a riconoscerlo come un bene che ella ci largisce. Addentrarsi nei lenti cerchi delle sue visioni e tra il fitto delle pagine è un percorso faticoso, ma sicuro; se n'è ricompensati col senso d'una concretezza che non ha bisogno di dimensioni o d'epiteti; e basta l'incidenza della luce, quell'angolo a volto, quella modulata e attenta carezza che fanno le parole perchè cose e persone acquistino un lustro, un chiarore, uno spicco, una sublime proporzione di cui si resta estatici. Poi, come si chiude la palpebra, la cadenza della frase velerà l'aspetto fin troppo crudo e rilevato e della visione goduta o sofferta si creerà nel fondo dell'occhio l'alone luminoso.

Jacopo, Clarissa Dalloway, la signora Ramsay, passati per un giorno o per una vita davanti al nostro sguardo, custoditi nel ricordo, singolarmente immuni: chi li ha evocati sa sopra ogni cosa il mistero, il silenzio della bellezza. Non c'è suono che lo possa penetrare, e a molti parrà sbarrato e alieno; ma se una volta l'han saputo intendere, non discorderanno che è l'ora più musicale, la più solare evidenza.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI
S.A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928.

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prali, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 6 - Giugno 1928

Fantasia e ragione

Il concetto di imitazione della natura nell'arte, concetto che nè l'egizia, nè la greca arcaica, nè l'arte medievale seguirono, e che fu invece così diffuso nell'arte greca dopo Fidia e nella romana, riapparve, dopo la parentesi del medio evo, con il Rinascimento: con «Raffaello» che dominò, malinteso, dal più al meno, quasi tutte le scuole italiane posteriori; sino a che, verso la metà dell'ottocento, fu per la prima volta definitivamente debellato dall'ardimentoso manipolo degli impressionisti e dei suoi derivati. Da questo movimento data la migliore arte europea contemporanea, la quale rappresenta la rimessa in valore degli elementi istintivi contro l'intellettualismo scientifico del classicismo di tradizione.

Su questo concetto è, si può dire, imperniato l'ultimo libro di Lionello Venturi: «Il gusto dei primitivi». Quando uscì questo volume credetti — anche per la scarsità di libri di idee nella letteratura d'arte contemporanea — che sarebbe stato accolto con entusiasmo, come libro, oltre tutto, anche adatto a contrastare al disordine ed all'approssimativo dilaganti nel campo della critica figurativa. Vedo che mi ero un po' illuso. Il libro è capitato in un cattivo momento, proprio quando per reazione si torna ad amoreggiare con la così detta tradizione, che per i più si riduce ad un malinconico classicismo di marca raffaellesca.

Ma v'è forse anche un'altra causa più sentimentale: quanti sono coloro che soffrono nel sentirsi così soli in mezzo alla generale incomprensione e indifferenza per queste arti figurative, o che anche soltanto se ne accorgono? Si direbbe davvero pochi, anche solamente a giudicare dal modo con cui è stato accolto questo libro che dovrebbe essere, se non altro, apprezzato per il suo sincero calore di azione e di fede, così opportuno, come fu acconciamente notato, a «diffondere la calda atmosfera collettiva di interesse e di amore per l'arte, senza la quale l'arte rimane anemica e sterile».

* * *

Io sono profondamente convinto della necessità di un indirizzo estetico nella storia dell'arte. Oggi, in Italia specialmente, questa dottrina, tranne rare eccezioni, è affidata alle mani di puri eruditi, i quali sono privi di attitudine e di educazione estetica, e, peggio ancora, hanno o ostentano disistima di essa. Ne vengono spesse alla luce certe monografie che sono, tutto al più, dei cataloghi. E se si considera che non c'è oramai storico della letteratura italiana che non dia prova di essere al giorno almeno con le idee più correnti dell'estetica, bisogna malinconicamente convenire che la storia dell'arte è oggi in Italia, generalmente, di un mezzo secolo almeno arretrata alla storia della letteratura; e che se questo fatto viene tollerato persino nell'alta cultura, ciò deriva dalla incompetenza e dal disinteresse generale verso le arti figurative.

I più bei nomi della critica italiana hanno ad ogni modo diffusamente interloquito su questo libro, ma in modo esclusivo dal punto di vista teorico: mi sia quindi permesso — a me più che altro versato nel campo critico e didattico — parlare del libro specialmente da questi punti di vista. Quei pochi che conoscono il mio indirizzo, specialmente sensitivo e di pura visibilità, dovranno riconoscere che le mie parole non possono essere sospettate di settarietà, e che la difesa del primitivismo in bocca ad un ammiratore della «forma» come me potrebbe anche avere un certo valore di persuasione.

* * *

Esiste oramai persona colta che non sia convinta che l'arte non consiste nella imitazione della natura? Eppure se da questo generale riconoscimento teorico si passa a vederne i frutti, le cose cambiano assai; e, non soltanto i meno iniziati, ma gli stessi teoricamente più convinti, critici o artisti, tradiscono l'innata tendenza alla verosimiglianza (1). Uno di questi, per esempio, scrivendo una volta con ammirazione di Cezanne, ne lamentava tuttavia la «incompiutezza», dando a dimostrare che non era ancora libero del tutto da quel preconcetto. Del resto non è un'altra prova quella che tanti artisti d'oggi svisino la natura in maniera così esagerata, dando a vedere che temono di cedere a quella istintiva tendenza imitativa? Come un amante che sfregiasse la sua bella per paura di divenirne troppo schiavo.

Quale è dunque il torto, tanto degli adoratori supini della natura, quanto di coloro che la sdegnano? E' che ambedue ascoltano a prevalenza la ragione là dove si tratterebbe di fare agire a prevalenza la fantasia.

Il Venturi chiama «primitivi» quegli artisti e quei periodi d'arte nei quali appare che la fantasia ha prevalso sulla ragione; artisti e periodi che, appunto per questo, rappresenterebbero i più puri dell'arte.

Questa denominazione di «primitivo» ha dato ai nervi a molti, i quali non hanno saputo abbastanza scordarsi del significato storico della parola — che è quello dato generalmente all'arte nostra dei secoli XIII-XV — per accettarne il nuovo significato filosofico. E' lo stesso fatto che avvenne anni fa quando il Berenson propose di chiamare «decorativa» la pittura considerabile nei suoi puri elementi figurativi. Forse il Venturi non ha previsto il pericolo che portano con sè queste sostituzioni di vocaboli oramai tradizionali, ed ha avuto forse il torto di non prevenire la mossa avversaria, dando del nuovo significato di primitivo una definizione più concisa e inequivocabile per tutti.

Stabilito dunque che si intenda per arte primitiva quella in cui sia evidente che la fantasia ha prevalso sulla ragione (2), si capisce come la denominazione esorbiti dai limiti del significato tradizionale che si dà all'arte dei secoli XIII-XV, e comprenda anche le forme più lontane nel tempo e nello spazio e più diverse. Il Venturi è, naturalmente, convinto di questo; e se nel suo libro si limita a considerare due soli periodi d'arte primitiva lo fa soltanto per la impossibilità di parlare di tutti gli altri.

Egli dunque si limita in un primo tempo ai nostri primitivi da Cimabue a Botticelli, e in un secondo tempo agli Impressionisti francesi ed ai Macchiaioli. Questo accostamento di due tipi d'arte, in apparenza così diversi e realmente così lontani, è di una novità e di una indipendenza non comune; accostamento a cui si aderisce in virtù di acutissime dimostrazioni.

Un'altra voce che il Venturi ha preso a prestiti del vocabolario dell'uso comune per un suo diverso uso è la parola «gusto»; la quale, per quanto l'autore si fosse preventivamente affrettato a dichiarare che l'adoperava «non avendone trovata una migliore», ha eccitato egualmente la vena di tanti recensori in maniera, mi sembra, veramente sproporzionata al caso (3).

Ma non di questo m'importa, bensì di far notare l'importanza dell'avere il Venturi messo in valore il fenomeno storico del gusto. L'autore dà questa volta una definizione, dicendo che intende per gusto «l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti»; ed afferma che nessun artista, per quanto grande, può andare immune dal gusto del suo tempo. Si capisce quindi come per un artista, vissuto in un periodo o in una scuola dove il gusto era puro, fosse assai più facile esprimersi sinceramente, «primitivamente» di un altro che avesse dovuto arrivare all'arte attraverso un gusto falso e corrotto.

Dopo tutto quello che abbiamo detto sul significato venturiano di «primitivo», si comprende come per l'autore il gusto del trecento sia in Italia, almeno per le arti figurative, superiore a quello del cinquecento. Il Venturi stesso nella risposta alle critiche del suo libro, spiega meglio il suo concetto facendo un parallelo tra Giotto e Raffaello, e osservando che, mentre Raffaello per giungere all'opera d'arte dovette superare e vincere i tanti ostacoli e le difficoltà del gusto del suo tempo, (il sentimentalismo, il sensualismo, il naturalismo, l'imitazione dell'antico, la prospettiva, l'anatomia, il leonardismo, il michelangiolismo) Giotto invece trovò innanzi a sè il terreno assai più sgombro e certamente senza tanti ostacoli. Ne concludo quindi che il gusto di Raffaello era inferiore al gusto di Giotto, ossia il gusto dei primitivi superiore al gusto classico. Con questo il Venturi non intende dire — come troppi hanno dimostrato di credere — che l'arte classica e del rinascimento non abbia dato dei capolavori, ma intende dire che Raffaello o Michelangiolo, per esempio, sono riusciti a creare quei capolavori, soltanto perchè il loro genio riuscì allora a spezzare tutti quegli ostacoli che il gusto impuro del tempo opponeva loro.

A tal proposito mi pare acutissima la riprova che il Venturi offre nell'ultima parte del libro facendo notare come, mentre nel cinquecento gli artisti che non fossero grandi — tali cioè da superare tutto il bagaglio culturale del gusto del tempo — si perdevano, (come successe per esempio a un Giulio Romano), nel trecento invece artisti mediocri come un Lippo Memmi riescono a darci qualche volta delle opere piene di grazia e di sincerità, appunto perchè il gusto del trecento, alieno da inciampi culturali, era «pienamente capace di lasciar rivelare la personalità dell'artista, per piccola che fosse». E di esempi consimili se ne potrebbero trovare ancora a sazietà, che spiegherebbero la ragione della inferiorità media dei leonardeschi, michelangiolisti o raffaelleschi in confronto dei senesi e dei fiorentini secondari del tre e del quattrocento.

Ma la parte del libro che ha suscitato più [illegible] e reazioni è stata quella che tende a «riconoscere la funzione del misticismo nella creazione dell'opera d'arte», ossia della «rivelazione». Qui, se non sbaglio, il Venturi è stato imprudente adoperando quelle due parole di misticismo e rivelazione che paiono scelte apposta per suscitare il vespaio dei malintesi in un argomento già di per sè così delicato e sottile. Mi permetta l'illustre autore, ma a me pare che se egli, invece di usare quelle parole, così gravi e pericolose, avesse semplicemente detto «ispirazione», la cosa sarebbe passata liscia e naturale. Il Venturi stesso più avanti adopera questa seconda più modesta parola e dice in poche righe quello che tanti si sono ostinati a non voler capire: «tutti sanno che senza ispirazione non si fa opera d'arte, ma ben pochi critici dànno all'ispirazione il suo proprio significato di emanazione divina e il posto che le compete di preminenza assoluta tra gli elementi dell'arte».

Debbo però dichiarare che, per quanto il Venturi affermi che il suo libro «è scritto per recare all'attuale critica d'arte il contributo di una esperienza della rivelazione in arte» a me non pare che sia questa la tesi più importante e originale del suo libro; e ad ogni modo non è stata per me la più ricca di novità e di interesse. Ne capisco tuttavia l'importanza perchè sento che questa idea potrebbe servire come di giusto correttivo all'eccessiva tendenza di certa critica verso la pura visibilità (alla quale io stesso sento di appartenere); idea che potrebbe essere utile tener più presente.

* * *

Accennato così, sommariamente, alle tre tesi fondamentali del libro del Venturi (primitivismo, gusto, rivelazione) io vorrei riferire alcune nuove esperienze e considerazioni personali che mi son venute fatte dopo la lettura. Questa, per esempio: la prova che il «classicismo» — cioè la prevalenza della ragione sulla fantasia — è una tendenza oramai superata, non ci è forse data anche dal fatto sintomatico che dopo Michelangelo e Raffaello — i quali esauriscono le risorse del disegno, cioè di un mezzo assai più razionale che il colore — la pittura italiana abbandona la forma (Firenze) per il colore (Venezia) e si trapianta in questa città, la quale da allora ad oggi — tranne la infelice parentesi neoclassica — si può dire abbia sempre dettato legge a tutta la miglior pittura posteriore? E per quale ragione nel seicento, all'esaurirsi temporaneo di Venezia, il primato della pittura passa alle Fiandre, all'Olanda, alla Spagna, se non per il fatto che questi paesi, immuni dalla stanca tradizione del classicismo italiano, si rifecero da Venezia e dall'arte anticlassica e fantastica del Caravaggio? E se i pittori veneziani secondari del cinquecento sono sempre tanto più vivi dei corrispondenti pittori fiorentini — si confronti un Paris Bordone con un Vasari — non dipende forse questo dal fatto che essi si servono come mezzo di espressione soprattutto del colore, cioè di un mezzo assai meno razionale del disegno, che è invece il preferito dai fiorentini!

Perchè, se non per queste ragioni, si ammira oggi l'opera più tarda di Tiziano, in cui l'artista si è sempre più liberato dai mezzi razionali! Mai come quando mi trovo dinanzi alla Deposizione dell'Accademia di Venezia ne ho la prova più evidente. Accanto a quest'opera dove, non solo la «forma», ma il colore stesso sono il frutto di una suprema astrazione, di una liberazione dai mezzi razionali, le altre stesse del Tintoretto e del Veronese là raccolte, impallidiscono ai miei occhi! Come Tiziano nell'ultima sua opera mi appare più puro, più universale! (Si osservi, del resto, che, non soltanto Tiziano, ma molti dei più grandi artisti, col progredire degli anni, si sono sempre più avvicinati ad una forma fantastica, ossia primitiva in senso venturiano).

E se in Michelangelo stesso si prova qualche volta l'impressione di qualcosa di meno puro, non è appunto quando egli tradisce troppo la sua scienza? A volte ho persino pensato se egli pure non se ne accorgesse e lasciasse perciò abbozzate certe sue statue, come a liberarsi da un'ossessione, quasi a raggiungere più immediatamente gli indefiniti aspetti della fantasia. In fin dei conti statue come il S. Matteo, nell'abbozzo in cui furono lasciate, non si avvicinano più fedelmente alla fuggevole fantasia dell'artista! Non è del resto questo stesso procedimento, forse nuovamente intuito nell'età moderna da Michelangelo, che hanno poi decisamente sviluppato gli impressionisti! Oggi che l'impressionismo è in ribasso e che prevalgono tendenze opposte, mi si dirà che sono questi argomenti materialistici oramai superati, e che l'«infinito» si può ottenere egualmente con la forma più definita. A me invece pare che il procedimento impressionistico del «non finito» rappresenti una delle conquiste del gusto moderno.

Ma si dirà: artisti dunque come un Tura o un Crivelli, giudicati secondo queste idee, diventerebbero soltanto dei maniaci calligrafi! No: essi si salvano solo per il loro ardore, per la loro esasperazione deformatrice, che, come ogni deformazione, è piuttosto frutto della fantasia che non della ragione. E perchè allora Vermeer o Chardin, con la loro stretta fedeltà alla natura, creano lo stesso dei capolavori! Solo perchè la loro adorazione della natura si trasforma in una inaudita esaltazione lirica della luce e del colore.

C'è un altro pittore di «genere» che sino ad oggi è stato, mi sembra, poco capito: il veneziano Pietro Longhi. Chi lo ha detto imbambolato, chi un imbecille geniale. A me pure, una volta, dispiaceva certa sua goffaggine e povertà di forme, tanto più appariscente vicino ad un Piazzetta o ad un Guardi. Oggi questa sua povertà di forme — compensata ad ogni modo dal colore — mi sembra quasi una dote da primitivo, il suo più immediato e perfetto mezzo di espressione per rendere la sua semplice vita quotidiana. Come in scala più grande, mi pare che abbia, in fin dei conti, operato, lo stesso Renoir.

* * *

Ma del resto — se la storia serve a qualcosa — tutta la pittura, da Giorgione in poi, non ci dà essa ragione? Non sta oramai da secoli a dimostrare, come ho già detto, che l'arte moderna, abbandonando Firenze per Venezia, si è tutta orientata verso il predominio della fantasia sulla ragione!

E tutta l'arte da un mezzo secolo in qua, che oggi finalmente si è riconosciuta come la più degna, che altro è se non un'aspirazione tenace ad essere primitiva! Se in questi ultimi anni c'è qua e là un ritorno al classicismo, mi pare si debba considerarlo come uno di quei tanti piccoli e temporanei passi addietro, frequenti nel cammino della vita spirituale; e che tutto invece fa pensare che l'arte non tornerà più verso manifestazioni in cui la ragione soverchi la fantasia.

Forse qualcuno tirerà in ballo certi eccessi delle tendenze primitive d'oggi, per mostrarmene il pericolo. Risponderò che le aberrazioni sono di tutti i tempi, e che del resto l'arte di certi accademici di una volta non è sicuramen-

(1) Mi servo di questo vocabolo per significare in una parola sola il concetto della imitazione della natura nell'arte.

(2) Si chiederà da qualcuno: Come è possibile stabilire quando in una opera d'arte la ragione ha prevalso sulla fantasia, o viceversa? Si legga per questo l'ultima parte del libro del Venturi dove egli indica questa distinzione col sussidio di tavole.

(3) Vedi la risposta del Venturi ai suoi critici: «Il gusto e l'arte, i primitivi e i classici, etc.» (*L'Arte* 1927. fasc. II), dove egli ci dà la prova dell'uso trisecolare della parola *gusto*.

to migliore di quella di certi pittori d'avanguardia d'oggi.

So che queste mie parole non servirenno a persuadere nessuno: le abitudini spirituali sono le più difficili e le più lente a cambiare; e ognuno deve fare l'esperienza a proprie spese. Ho scritto soltanto quasi per riprova a me stesso della giustezza di alcune idee del Venturi e per quelli che, come me, ne apprezzano il libro. Nel secolo in cui la scienza ha invaso la vita così profondamente; nel secolo delle infinite risorse fotografiche mi pare evidente che il gusto e l'arte debbano istintivamente separarsi sempre più della scienza e dalle ragione, se è vero che arte è intuizione. Se nel quattrocento, quando la scienza quasi poteva ancora confondersi con l'arte, era forse possibile una certa fusione delle due opposte attività spirituali, dopo che la scienza si è così nettamente individuata, l'arte deve fatalmente e decisamente sempre più differenziarsi da lei.

MATTEO MARANGONI.

Antologia degli ultimi vittoriani

JAMES THOMSON

Da non confondersi con il primo James Thomson (1700-1748), l'autore delle *Seasons*. Questo secondo nacque a Glasgow nel 1834, morì a Londra nel 1882, dopo una vita assai misera. Soltanto nel 1880, dopo la pubblicazione in una rivista del suo capolavoro *The City of the Dreadful Night* (datato già dal 1870-'74), riuscì a dar fuori questo e altri poemetti in un volume che gli assicurava la gloria (1880). Un altro volume di versi uscì postumo, per cura degli amici.

La Città della terribile Notte, sottile e stringente sintesi di realismo e di pessimismo, è rimasta classica per la descrizione che dà, in forma di pura poesia, dei bassi quartieri londinesi, eternamente brumosi e caliginosi. Il Thomson riesce a dare al verso come il senso della nebbia umida e grassa, che è il senso della vita desolata e disfatta in un languore senza speranza. Simbolisti e neoparnassiani lo pongono oggi pertanto a buon diritto fra i loro maestri, se anche debbono convenire con la critica accademica nel riconoscere la irregolarità e l'incertezza delle sue forme metriche e stilistiche, che pure si presentano sotto le apparenze della tradizione.

Da "*La Città della terribile notte*"

(1)

E' la città della notte: forse della morte. Ma della notte, certo: laggiù mai non può giungere l'alito fragrante del mattino luminoso, dopo la fredda e grigia brezza dell'alba rugiadosa; la luna e le stelle possono pur risplendere con pietà o disdegno: mai ha potuto il sole visitare quella città, esso che dissolve la nebbia nella splendida luce del giorno.

Come un sogno notturno che fugge via, sebbene tutto il dì rimanga presente nel fastidioso languore del pensiero, nella mortale stanchezza del cuore. Ma quando un sogno, una notte dopo l'altra, si protrae per tutta una settimana; e quando di tali settimane poche o molte ogni anno ricorrono per vari anni, si può allora discernere più quel sogno dalla vita vissuta?

Perchè la vita non è altro che un sogno le cui forme si ripresentano, talune frequenti, altre di rado, altre di notte e altre di giorno, altre e notte e giorno: mentre tutte cangiano e molte affatto svaniscono, noi apprendiamo una certa apparenza di ordine nel loro ricorrere con cambiamenti periodici; e dove appare quest'ordine, là riteniamo che sia realtà. Questa è la notte della memoria.

Un fiume cinge la città a mezzodì e a ponente, un fiume che poi è il maggiore sbocco di una vasta laguna, rigurgitante di salse maree; deserte paludi rilucono e brillano per leghe e leghe sotto il raggio della luna; poi negra brughiera appare, poi groppe pietrose. Grandi moli e passaggi, molti nobili ponti congiungono la città co' suoi sobborghi lagunari; ...a oriente s'agita l'inquietudine dell'insolcato mare.

La città non è già piena di ruine: ma grandi ruderi di un immemorabile passato, e altri più tristi di pochi anni or sono, si incontrano dentro le sue vaste mura. Ardono del continuo per le strade i fanali; ma a mala pena qualche finestra, dalla base al tetto delle case e dei palazzi, si scorge risplendere o trallucere per l'aria densa e scura.

Ardono i fanali delle strade fra le tenebre incerte, nelle solitudini silenziose e immense di case allineate, scure e tacite come tombe. Il silenzio che attende o irrita i sensi, riempie di terrore l'anima disperata, incapace di pianto: miriadi di abitanti qui dormono senza risveglio, o morti o colpiti da una peste senza nome.

Pur come in una necropoli per avventura incontrate forse una persona in lutto su mille morte, così là macilenti visi, ciechi e sordi all'aspetto, pari a tragiche maschere di pietra. Con stanco passo, ciascuno avvolto nella sua tristezza, errano vagabondi o siedono disfatti in desolata meditazione, per ore insonni con il capo che pende grave.

In genere sono uomini maturi, pochi di età buona o giovane; di rado una donna, solo qua e là un bimbo. Un bimbo! Se da noi il cuore si stringe di cordoglio quando vediamo un piccolino contorto o zoppo o cieco fin dalla nascita, come predestinato a languire in una vita senza gioventù, pensate come debba sanguinare d'angoscia a incontrare uno che erri in quel deserto senza vita.

Sovente mormorano fra se e sè, di rado parlano l'uno all'altro: perchè il loro dolore si nutre nell'intimo fino alla pazzia e disdegna di scatenarsi fuori; e se a volte cresce fino a una frenesia che ha bisogno di manifestarsi, nessuno bada a quel clamore, a meno che non sia là in attesa una vittima di qualche consimile tormento, che pronta attende per infuriare a sua volta.

E' la città della notte, ma non del sonno. Il dolce sonno là non viene allo stanco cervello; strisciano le ore senza pietà, lunghe come anni e secoli, e una sola notte pare inferno senza fine. Questo tremendo fluire senza tregua del pensiero e della coscienza, variato al più da qualche momento di stupore che pur lo accresce; questo, peggior del dolore, fa pazzi quegl'infelici.

Lasciano ogni speranza quei ch'entrano là; solo una certezza non possono lasciare fin che son sani; quella che attutisce i dolori della torture e della disperazione; la certezza della morte, che nessun divieto può a lungo tener lontana, e che, con divina tenerezza, solo che le si tenda la mano per porgere tosto quella bevanda da cui viene un riposo che nulla può far cessare.

Dai "*Poemi miscellanei*"

(Arte)

Cantare è dolce! ma di questo sii certo; le labbra cantano sol quando non possono baciare.

Sospirò egli mai un tenero lamento, mentre che lei, presente, gli portò il fiato via?

Se con le dita le avesse saputo intrecciare i capelli, quelle dita avrebbero forse scritto così bei versi?

S'ella gli avesse lasciato cinger furtivo il braccio al seno, avrebbe mai egli dipinto quell'amoroso ritratto?

Proprio perchè egli non la potè abbracciare, rosea e calda ha intagliato nella pietra la perfetta forma.

Chi racconta così bene come si è svolta la festa? Quei che non fece conquista alcuna e meno di tutti godè.

Se il vino gli scorresse realmente giù per la gola, s'aggiungerebbe una nota sola alla canzone del vino?

Volete creare la musica che avvince il turbine, o danzare e fare l'amore con una graziosa fanciulla?

Chi scriverà la storia delle grandi battaglie? Non già l'eroe caduto nel fitto della mischia.

Grandi saranno statue, pitture e versi; ma la vita non sono, se per la vita stanno.

Ragioni metriche

E' opinione diffusa recentemente da qualche critico, e da molti altri facilmente accettata, che la *elisione* non sia altro che una specie di finzione poetica, quasi una licenza universalmente usata. Di fatto, la elisione non esisterebbe, specialmente là dove il senso interpone la pausa fra le voci apparentemente elise. Così il verso

Dolce e chiara è la notte e senza vento

constando di quattordici e non di undici sillabe, sarebbe un verso ribelle alle leggi elementari della metrica. E partendo da questo principio riesce facile concludere come l'uso della pretesa elisione, così come lo spezzettamento del verso, come la libera mescolanza di endecasillabi e settenari e quinari, come il distendersi della frase in due o più versi o parti di versi, costituiscano altrettante violazioni delle più caratteristica armonie dell'endecasillabo, tendenti alla dissoluzione di questo classico verso italiano: dissoluzione che (a giudizio del Flora) apparirebbe in modo speciale nei poeti preromantici, nelle libere stanze del Leopardi, negli sciolti del Foscolo.

Non mi dilungherò nell'esame genetico dello endecasillabo, che pur mostrerebbe, come del resto ognun sa, una affinità originaria con il quinario e con il settenario (e non con altri ritmi), e nel dimostrare come tale affinità possa costituire per l'endecasillabo non già un motivo di dissoluzione ma una sorgente di potenza musicale.

Per brevità limiterò il mio appunto alla questione della *elisione*, la cui vera natura mi pare sia sfuggita anche all'acume di maestri della critica. Se la elisione fosse un atto arbitrario del poeta, senza una sua propria legge, senza dipendenza dalle leggi generali della versificazione, il verso perfetto dovrebbe essere non quello con la elisione, ma precisamente quello con lo *iato*. Ma per qual motivo la elisione è invece la regola generale, e lo *iato* è soltanto la eccezione?

Per quel motivo il verso con elisioni appare il più armonioso (come il citato verso del Leopardi), ed è giustamente detto *numeroso*, mentre lo iato impoverisce sempre l'armonia, tranne quando è usato per particolari effetti (come lo usa pur l'Alighieri)?

Bastava farsi queste domande per indursi a ricercare con maggiore equanimità la ragion di essere della elisione, ed a scoprirne la legge oggettiva. Questa legge c'è. Secondo la nuova pretesa dei critici, il verso

Levati su, disse il Maestro, in piede

consterebbe, per effetto della pausa, di dodici anzi di tredici sillabe, nè più nè meno che, per esempio, la seguente frase: *Levati su, disse il Maestro; contempla*. Ma perchè, giusta la estimazione universale, il primo verso è un endecasillabo, mentre la seconda frase, pur conservando identica l'accentuazione, non è affatto un verso?

A me pare che codesti critici applichino non il criterio intrinseco di tempo poetico, ma il criterio esteriore del tempo ordinario. Un verso ha lo stesso *tempo poetico*, tanto se pronunciato in un minuto secondo, quanto se in uno spazio maggiore. Il tempo ordinario è *successione*: il tempo poetico è *unità*.

L'esame dei due esempi citati chiarirà meglio il nostro concetto. Perchè non può considerarsi *verso*, la frase: *Levati su, disse il Maestro; contempla*? Perchè le manca il *tempo poetico*. Questo invece esisterebbe, quando ci fosse *unità vocale*, cioè quando la vocale finale della parola Maestro potesse in un suono unico fondersi con la parola successiva. E (notiamo bene) non è necessario, perchè ci sia la *unità*, che ci sia anche la *unione*; non è necessario cioè che effettivamente ed in atto tale elisione si compia, col pronunciare, ad esempio:

Levati su, disse il Maestro, 'n piede.

Basta per la unità, che *ci* sia la possibilità assoluta e libera della unione; e che l'orecchio *senta* tale possibilità, o ne abbia godimento. Ma quando la parola seguente s'inizia con la consonante, allora tale possibilità scompare. Allora gli organi vocali devono fare uno sforzo, devono iniziare un nuovo movimento richiesto dalla consonante. E l'unità vocale allora soltanto è spezzata, il *numero* si fraziona, ed il *tempo poetico* è rotto.

Tale è la legge della elisione, legge universale, la quale non potrà essere mai causa di dissoluzione dell'endecasillabo, ma imperniandosi su la unità vocale e sillabica, forma invece la intima anima del verso come sviluppo del tempo poetico. Il lato utilitario dell'errore di critica da noi rilevato, è da ricercarsi nella brama di proclamare la dissoluzione dello endecasillabo per giustificare i conati di una novissima prosodia.

Siamo pienamente d'accordo con la critica, quando dichiara che tempi nuovi esigono le proprie sue forme poetiche, che non furono già il capriccio di qualche letterato, ma risposero ad un atteggiamento dello spirito contemporaneo (sì; anche il decasillabo del nostro Risorgimento!). Ma da questa verità al proclamare cadute le leggi fondamentali della nostra versificazione, ci corre assai. Italiano parliamo oggi, come italiano sette secoli fa. E le leggi della prosodia, non meno che le leggi della grammatica e della sintassi, sono radicate in ogni linguaggio dalla sua nascita alla morte.

Ciò non vuol dire che esse siano stazionarie. Sviluppo sì, non rovesciamento.. E, senza condannare gli sforzi dei versoliberisti, poichè ogni conato umano ha le sue radici e può un giorno avere i suoi frutti, lo scrivente ritiene che il verso endecasillabo italiano possa oggi ancora rispetto all'armonia considerarsi inesauribile, come inesausto fu per secoli, e che anime di poeti, quando l'ora suoni, potranno ancora e sempre trarre dalle sue possibilità armoniche o melodiche, *carmina non prius audita*.

GUGLIELMO PERSI.

I Veneziani nel giudizio di Giuseppe Baretti

Per rendere felice un Veneziano fa d'uopo di tre cose: *la mattina una messetta, l'apodisner una bassetta e la sera una donnetta*. Confesso che questo proverbio, il quale fa abbastanza conoscere le principali qualità del carattere de' Veneziani, mette la loro morale sotto un aspetto un po' sfavorevole; ma svelandoci i loro principali vizi, ci fa almeno conoscere che hanno dei riguardi per la religione. Vero è che questa pratica superficiale de' doveri religiosi non basta solo a renderci perfetti; ma un popolo che alla mattina pensa al suo principal dovere, non è certamente vizioso e corrotto come vorrebbero far credere taluni scrittori inglesi. I Veneziani, invero, sono inclinati ai piaceri sensuali e al giuoco più che molte popolazioni del nord; ma l'amore delle donne e delle carte non esclude la possessione di molte virtù e di molte qualità commendevoli nella società.

I Veneziani sono molto sobri nel loro modo di vivere, benchè magnifici nelle spese; e contuttochè poche città in Europa sieno abbondantemente fornite come la loro di ogni sorta di provvisioni, e di tutti gli oggetti di lusso; sono, al pari degl'Inglesi, pieni di stima per se stessi, ma non costumano come gl'Inglesi di censurare i loro vicini.

Generalmente parlando, hanno molta carità e moderazione per le debolezze o per gli errori degli altri popoli. Alla minima dimostrazione di affetto per parte di chi avesse dato loro giusta occasione di sdegno, depongono il loro rancore e si riconciliano tantosto. Di questa qualità se ne scoprono le tracce nel loro stesso dialetto, il quale non sembra composto che di parole cortesi e di epiteti graziosi. Contuttociò questa maniera umana di pensare è molto più rara nella nobiltà che nel popolo. I nobili non giudicano se non dall'apparenza, pare che come gli altri Veneziani si amino e si accarezzino reciprocamente; se s'incontrano si salutano, si abbracciano e si fanno mille dimostrazioni di cordialità; ma ci vuol poco per conoscere che tutte queste cortesie non sono d'ordinario che pure finzioni. I membri di un'aristocrazia non possono essere suscettibili di questi teneri sentimenti, perchè la loro rivalità nella magistratura li rende insensibili ad ogni altra cosa, e per conseguenza alle dolcezze dell'amicizia. Riguardo ai loro inferiori, sebbene in apparenza parlino loro con bontà, si può facilmente scorgere che vorrebbero piuttosto imprimer loro il timore della superiorità, che esserne amati. Contuttochè i Veneziani sieno grandi adulatori dei loro padroni (così chiaman essi i nobili!), nondimeno io, nel mio soggiorno in Venezia, gli ho trovati di piacevolissima compagnia. Non sono più accessibili ai forestieri che ai nobili, e pensano, con ragione, atteso il gran numero dei forestieri che vengono in Venezia, che sarebbe imprudenza il formare con essi amicizia troppo facilmente; ma quando un forestiere si dichiara loro amico, non si può dire a qual segno portino il loro attaccamento e la loro cordialità. I Veneziani, in generale, vivono mal volentieri coi loro padroni; preferiscono la società dei loro eguali o di forestieri dei quali conoscano la prudenza e l'allegria. Senza quest'ultima qualità non si è ben ricevuto dai Veneziani.

Io non mi estenderò a favellare del basso popolo e specialmente dei gondolieri, che tutti i viaggiatori fecero abbastanza conoscere. Si sa che essi si piccano di vivacità nelle risposte e di bei motti; che si vantano gran conoscitori in materia di teatro; e che quando si tratta di intrighi amorosi, si può contare sulle loro cure.

A questi tratti che caratterizzano i gondolieri, soggiungerò che amano molto la poesia, e che quasi tutti, anche le loro donne, sono in istato di recitare a memoria i poemi dell'Ariosto e del Tasso, oltre una quantità di stanze le quali si chiamano ottave-rime. E' uno dei loro gran divertimenti il cantare queste stanze, massime al chiaro della luna.

Dall'opera «*Gli Italiani ecc.*» V. Baretti n. 1-3.

Nuovi appunti su “Anna Karénina„ [1]

Dopo che s'è isolato il nòcciolo dell'ispirazione artistica, e s'è visto come tutta la tela di *A. K.* si accentri nel peccato di Anna, nei suoi precedenti e nelle sue conseguenze quanto nella sua vera e propria descrizione, e s'è cercato d'individuare il carattere del fascino esercitato dall'opera d'arte col notare com'essa sia sopra tutto estremamente semplice e nuda e priva d'ogni lenocinio finanche di bravura, — può forse non esser privo d'interesse indagare estesamente quelli che in *A. K.* sono i caratteri più minuti, e tanto più personali, dell'arte del Tolstòj; avvicinarsi cioè allo stile dello scrittore, e valutare e lumeggiare qualche particolare, che possa agevolar la miglior comprensione dell'intero quadro.

Ma innanzi tutto conviene chiarire il concetto di *stile*: dirò perciò come io lo consideri un problema psicologico e non un problema retorico; giacchè l'importante, anzi l'essenziale, è d'avere quella data *forma mentis* e non un'altra; e non di adoperare un tempo del verbo invece d'un altro, e il punto e virgola invece del punto fermo. S'intende che il problema psicologico si studia e si conosce nelle sue estrinsecazioni pratiche, di parole e di periodi, che possono formare oggetto anche d'indagine retorica; ma io credo che non si faccia un lavoro utile alla penetrazione del valore poetico se non risalendo ogni volta dalle parole e dai periodi allo spirito del poeta come s'è palesato nel complesso dell'opera, ovverossia stabilendo continuamente delle relazioni fra il fatto particolare e l'ispirazione generale. E se questo parrà ovvio e naturale, si pensi che ancora nel gennaio del 1920 uno che non solo se ne intendeva perchè sapeva far bene lui, ma pareva dovesse avere un gusto assai delicato, Marcel Proust, scriveva nella *n. r. f.* « a proposito dello *stile* del Flaubert »: « J'ai été stupéfait, je l'avoue, de voir traiter de peu doué pour écrire, un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur ». Questo periodo, che è d'un romanziere il quale senza dubbio, malgrado le sue chiesuole d'ammiratori, avrà un posto nella storia della poesia francese di questo secolo, si può leggerlo a pag. 193 del libro postumo *Chroniques*, pubblicato alla fine dell'anno passato; e dimostra come non sia inutile di liberarsi ancora una volta esplicitamente dalle determinazioni retoriche e formalistiche dello stile.

E, del resto, nulla sarebbe più difficile, per quanta pazienza uno ci mettesse, che stabilir le ragioni grammaticali della bellezza stilistica di *A. K.*, giacchè nulla è più vicino alla secchezza da relazione o da memoriale di certe pagine fra le più potenti. Ce n'è una sulla morte, per esempio, che emerge fra le altre del Tolstòj, grande e sobrio descrittor d'agonie. Il fratello di Lévin, Nikolàj, è moribondo, di tubercolosi; e negli ultimi istanti non fa che lamentarsi, di tutto e di tutti; ma quei lamenti hanno qualcosa di straordinario e d'incomprensibile; e lo scrittore spiega: « Evidentemente in lui si compieva quella rivoluzione, che doveva farlo guardare alla morte come a un soddisfacimento dei suoi desideri, come alla felicità. Prima ogni desiderio separato, suscitato da una sofferenza o da una privazione, come la fame, la stanchezza, la sete, era soddisfatto da una funzione del corpo, che arrecava piacere, ma adesso la privazione e la sofferenza non ricevevano soddisfacimento, e il tentativo di soddisfacimento suscitava una nuova sofferenza. E perciò tutti i desideri si confondevano in uno solo — il desiderio di liberarsi da tutte le sofferenze e dalla loro fonte, il corpo. Ma per l'espressione di questo desiderio di liberazione egli non aveva parole, e perciò non parlava di questo, ma secondo la sua abitudine voleva il soddisfacimento di quei desideri che ormai non potevano essere adempiti ». Qui non ci sono certamente innovazioni di sorta nell'uso dei tempi o dei modi; ma pur nelle frasi scarne si vede la pena dell'uomo che è già come morto, eppure respira ancora, e soffre ancora, ma non può più sentire come i vivi, benchè non sappia esprimersi se non come loro: l'anima sta già per liberarsi dalla sua posizione, e non ha parole « per l'espressione di questo desiderio di liberazione ».

Questa estrema semplicità, che sottintende ma non maschera la commozione, non esclude però che vi siano in *A. K.* espressioni ammaliziate, una sopra tutto nelle parti d'ispirazione ironica. Come quando Kitty, che ha rifiutata la proposta di matrimonio fattale da Lévin, e poi è stata abbandonata da Vrònskij, dopo averci fatta una malattia sopra, rivede Lévin: « Se non fosse stato il lieve tremito delle labbra e l'umidore che copriva gli occhi e aggiungeva loro scintillio, il suo sorriso sarebbe stato quasi calmo ». Aveva le labbra che le tremavano, gli occhi umidi, ma voleva essere calma ad ogni costo, non voleva confessare a se stessa come quest'incontro le importasse: perciò si assicurava che, se non ci fossero stati quei trascurabili particolari a dimostrare il contrario, ossia se non fosse stata commossa, sarebbe stata *quasi* calma. Questo puntiglio noi lo intravediamo, e abbiamo la gioia di scoprirlo tutto soltanto se leggiamo con attenzione: è tutt'un gioco di sfumature.

Da questi due esempi si deducono i due caratteri dell'ispirazione del Tolstòj in *A. K.*, quello serio e quello ironico, che posson servirci a determinare lo stile dell'opera. Infatti lo scrittore dinanzi a un'immagine della sua fantasia era in uno di questi due stati d'animo: o serio, e disposto a descriverla con esattezza quasi scientifica, linearmente, con il solo scopo d'esser chiaro, ricorrendo ai mezzi più semplici non solo, ma anche a quelli più persuasivi; o ironico, polemico, brillante, e allora molto spesso egli sconfinava dall'arte, perchè di rado si limitava a esser fine come nell'esempio più sopra riportato, e cadeva volentieri nell'assurdo o nel sarcasmo, pur di flagellare un vizio o un pregiudizio. A dimostrare la verità del primo caso stanno, ad esempio, i paragoni, caratteristici del Tolstòj non soltanto in *A. K.*: perchè quasi mai egli si abbandona al paragone che dia al lettore l'immagine poetica d'un concetto (« l'anima sua la conosceva, gli era cara, la proteggeva, come la palpebra protegge l'occhio »), ma invece ricorre spesso ai paragoni esemplificativi, come questo, sconcertante ma indubbiamente chiaro: « Non si può proibire a un uomo di farsi una grossa bambola di cera e di baciarla. Ma se quest'uomo con la bambola venisse e si sedesse dinanzi a un innamorato e si ponesse a carezzar la sua bambola come l'innamorato carezza quella ch'egli ama, l'innamorato ne proverebbe dispiacere. Il medesimo sentimento spiacevole lo provava Michàjlov nel vedere la pittura di Vrònskij: gli faceva un'impressione e buffa, e di stizza, e pietosa, e offensiva ». Come pure il momento altamente drammatico in cui Karénin rivede la moglie colpevole, dopo averle scritta la lettera dove esigeva che almeno le apparenze fossero salvate, è osservato con occhio impassibile. Dopo aver detto ch'è contento dell'arrivo della moglie, Aleksjéj Aleksàndrovic tace; poi, a un tratto, chiede notizie del figlio, e subito dopo, senza aspettar la risposta, soggiunge: « Non pranzerò in casa quest'oggi e adesso devo andar via. — Volevo partire per Mosca, — diss'ella. — No, avete fatto molto, molto bene a venire, — diss'egli e tacque di nuovo ». Lo stato d'animo ironico può esser polemico, ma pur di natura artistica, come quando Vrònskij, che ha cominciato a fare una corte spietata ad Anna, dice alla cugina Betsy che ha paura d'esser ridicolo, e segue questo commento: « Egli sapeva molto bene che agli occhi di Betsy e di tutte le persone mondane non rischiava d'esser ridicolo. Sapeva molto bene che agli occhi di queste persone la parte dell'amante disgraziato d'una ragazza e in generale d'una donna libera poteva esser ridicola, ma la parte dell'uomo che s'era attaccato a una donna maritata e che a qualunque costo metteva in gioco la vita per indurla in adulterio, — che questa parte aveva qualcosa di bello, di maestoso e non poteva mai esser ridicola ». Ma può anche esser semplicemente cattiveria moralistica, come quando, poche pagine dopo, la principessa Betsy è descritta mentre tira giù con un movimento delle spalle il corpetto del vestito da sera, « per essere, come si deve, completamente nuda quando si sarebbe messa innanzi, verso la ribalta, alla luce del gas e agli occhi di tutti ».

In *A. K.* c'è poi un personaggio che riassume questi due stati d'animo dello scrittore, ed è sommamente interessante, benchè non sia forse fra quelli artisticamente più riusciti: Aleksjéj Aleksàndrovic Karénin. Finchè non lo vediamo perdonare a Anna morente il suo fallo, e prendersi cura della bimba neonata che non è sua, per noi egli è come lo vede Anna — una macchina vivente, l'uomo dalla voce sottile, dalle vene gonfie sulle mani, dalle orecchie che si piegano sotto le tese del cappello, dagli occhi torbidi; la moglie gli confessa il suo peccato, e lui non ritrova il proprio equilibrio se non quando può prendersi l'appunto d'un suo bel progetto burocratico: « in primo luogo, che venisse formata una nuova commissione, cui fosse dato l'incarico di studiare sul posto la situazione degli allogeni; in secondo luogo, se fosse venuto in chiaro che la situazione degli allogeni era realmente come appariva dai dati ufficiali che erano in mano del comitato, che venisse nominata ancora una nuova commissione scientifica per lo studio delle cause... dai punti di vista: a) politico, b) amministrativo, c) economico, d) etnografico, e) materiale e f) religioso; in terzo luogo... ». Ma poi viene il momento in cui Karénin, dinanzi a Anna in delirio, sente « una felicità nuova, non mai provata da lui. Non pensava che quella legge cristiana, che per tutta la vita aveva voluto seguire, gli imponeva di perdonare e di amare i suoi nemici; ma un gioioso sentimento d'amore e di perdono dei nemici gli riempiva l'anima ». La caricatura diventa l'immagine d'un uomo; non basta dire che fino a quel giorno egli « non conosceva il suo cuore »: fino a quel giorno il Tolstòj ce lo rappresenta come il tipo del marito ingannato, ridicolo perchè ingannato, non compassionevole perchè marito; dopo, invece, è con commozione che si legge come a egli considerava che per Anna fosse meglio rompere i rapporti con Vrònskij, ma, se essi tutti credevano che questo fosse impossibile, egli era pronto perfino ad ammettere nuovamente questi rapporti, pur di non disonorare i bambini, di non venirne privato e di non mutare la propria situazione. Per quanto questo fosse male, tuttavia era meglio della rottura, con la quale ella era posta in una situazione senza vie d'uscita, obbrobriosa, e lui stesso veniva privato di tutto quel che amava ». (E quello che amava erano i bambini: insieme col suo la bimba di Vrònskij). Però il periodo « umano » di Karénin non dura molto; egli non ritorna più la caricatura di prima, non è più visto con gli occhi di Anna; ma quando deve occuparsi dell'educazione del figlio, ora che ha da incaricarsene lui, « non essendosi mai occupato di questioni d'educazione », studia la materia in teoria, e, « avendo letti alcuni libri d'antropologia, di pedagogia e di didattica », si fa uno « schema d'educazione », e parla col figlio « come se si fosse rivolto a un certo fanciullo da lui immaginato, uno come ce n'è nei libri, ma nient'affatto somigliante a Serjòza ». Tuttavia ha qualche dubbio, sia pur lieve, sulla legittimità del misticismo a cui ha aderito, e, poichè si compiace della sua parte, ha la coscienza di recitare una parte, mentre prima era meccanico e legnoso in ogni momento della sua vita; come, d'altra parte, a ricordargli la sua passeggera abnegazione, gli si produce una sofferenza acuta che è quasi timore ma non certo vergogna.

Sembrerebbero derivati dallo stato d'animo ironico — ma l'origine è invece ben più elevata — i momenti, essi pure tipici del Tolstòj, delle notazioni psicologiche tanto ingenue da parer infantili ch'egli riserba si può dire esclusivamente a Lévin (come in *Guerra e pace* a Pierre). Così, quando deve andare a chieder la mano di Kitty, gli pare che tutto e tutti sian partecipi della sua felicità, e che da ogni parte gli giungano sorrisi approvazioni incoraggiamenti: sicchè un piccione che vola e le ciambelle fresche messe in vetrina fra l'odor di pane appena cotto fanno a un tempo ridere e piangere Lévin dalla gioia. E' l'espressione di quella parte pura degli uomini buoni (Lévin è sopra tutto un buono), che rimane intatta dalla fanciullezza senza che nulla possa corromperla. E' la rivelazione della struttura elementare del pensiero umano, quando non è corrotto dall'intellettualismo. E per mezzo di quest'ingenuità il Tolstòj giunge a rendere a volte con una sola frase l'immediatezza confidente e pacata delle espressioni d'una vita semplice. Lévin alla moglie che l'ha guardato a lungo in silenzio, mentre tutt'e due lavoravano, chiede a cosa ella pensasse or ora; e lei risponde: « Ah, a che pensavo? Pensavo a Mosca, alla tua nuca ».

Allo stato d'animo serio si riannoda pure quel senso d'inevitabilità e quasi di fatalità che incombe sui personaggi in molti punti di *A. K.*, anch'esso derivato da convinzioni profonde dello scrittore, — veramente travolgente nella preparazione psicologica dell'abbandono della casa del marito per parte di Anna: il perdono, la convalescenza, l'insofferenza prima fisica e poi morale della presenza del marito, l'affetto proclamato nel delirio che diventa semplicemente lealtà dapprima e irritazione in seguito, il desiderio inespresso del divorzio che trova un alleato insperato nel fratello, la remissività del marito dinanzi alla forza volgare da cui crede d'esser assalito dal di fuori mentre non è se non il suo carattere ossequente alle convenienze che riprende il sopravvento, — e poi Vrònskij che, guarito dalla sua ferita, corre da Anna appena può farlo, benchè fosse già disposto a partire senza vederla, e infine le parole di Anna: « Sì, ti sei fatto padrone di me, e sono tua ». Dopo — l'abbandono della casa del marito, che è, appunto, inevitabile e quasi fatale. Ed è stato portato da una concatenazione di fatti in cui l'antecedente non rende necessario il seguente, ma però questo non potrebbe essere senza tutte le cause che l'hanno preceduto; e, come la velocità d'un grave che cade aumenta più esso si avvicina alla Terra, qui la velocità del racconto aumenta più ci si avvicina alla partenza di Anna con Vrònskij: sicchè la conclusione poi è laconica, senza che per il momento s'abbia desiderio di saperne di più: « Dopo un mese Aleksjéj Aleksàndrovic rimase solo col figlio nel suo alloggio, e Anna partì per l'estero con Vrònskij, senz'aver ottenuto il divorzio e avendovi risolutamente rinunciato ». Più curioso è un altro esempio di quel tono d'inevitabilità, in cui tutto è più calmo, perchè si tratta d'un fatto che sarebbe stato bene fosse avvenuto, ma non provoca nessuna conseguenza profonda a non avvenire: è il mancato matrimonio fra lo scrittore Serghjéj Ivanovic Kòznysev e Vàregnka, la caritatevole amica di Kitty. Sono tutt'e due persone ragionevoli e non più giovanissime; sono tutt'e due sicuri del fatto loro, e contenti di sposarsi; ma quando per Serghjéj Ivànovic viene il momento di far la dichiarazione, e sono soli in un bosco, invece di quelle altre parole « per una certa considerazione che gli era venuta fatta » egli chiede, seguitando un discorso cominciato involontariamente già prima: « — E che differenza c'è fra gli òvoli e i prugnoli? » A Vàregnka treman le labbra, ma risponde: « — Nella cappella non c'è quasi differenza, bensì nella radice ». E l'agitazione che prima li pervadeva tutt'e due si placa, e capiscono « che quello che avrebbe dovuto esser detto non sarebbe stato detto ». E Serghjéj Ivànovic soggiunge, ormai calmo: « — Il fungo prugnolo, la sua radice ricorda una barba bruna di due giorni ». « — Sì, è vero, — rispondeva Vàregnka sorridendo, e involontariamente la direzione della loro passeggiata mutò ». Invece di parlare del loro futuro, hanno parlato di funghi; ma si ha l'impressione che, se non ci fosse stato quell'argomento, non avrebbero avuto lo stesso il coraggio d'affrontare quell'altro; e perciò la domanda e la risposta sulla differenza che c'è fra l'òvolo e il prugnolo ha un significato ben più profondo: come si fossero detti: « Ce l'avete voi il coraggio di sfidare la sorte e parlare? » — « No, non l'ho, come non l'avete voi ».

Naturalmente (ma qui l'osservazione deve diventare alquanto estrinseca e formalistica), pregio grande dello stile del Tolstòj è anche la precisione del termine, che, posto frammezzo agli altri come con trascuranza, ci dà subito l'immagine plastica d'una situazione. Vrònskij, che cade da cavallo mentre è al comando d'una corsa a ostacoli, si accorge d'esser ritto « sul fangoso terreno immobile »: e con questo è detto, implicitamente, come prima il terreno si moveva, è data l'impressione della corsa, e quella dell'arresto forzato e violento, proprio a contatto del « terreno immobile ». Come necessariamente estrinseco dev'essere il senso d'ammirazione che suscitano certe sobrietà nella descrizione psicologica, quando le parole del dialogo o semplici constatazioni sèrvono a esprimere e bastano a far indovinare. Si veda l'amore colpevole, quello di Anna e Vrònskij: « Egli prese la mano di Anna e la guardò negli occhi interrogativamente. Ella, avendo capito quello sguardo in un altro modo, gli sorrise ». E l'amore puro di due giovani sposi, Lévin e Kitty: « — Ecco, così, — diss'ella, prendendo la mano del marito, portandola alla bocca e toccandola con le labbra non dischiuse. — Come baciar la mano al vescovo. — E a chi è che non prende? — diss'egli ridendo. — A tutt'e due. Invece bisogna che si faccia così... — Vengono dei contadini... — No, non hanno veduto ».

Gli esempi di questa delicatezza sono numerosissimi, e il fatto che siano tutti di quel carattere che, per dargli un nome, s'è chiamato serio, ci conferma come quell'altro ironico di solito fosse di provenienza extra-artistica, polemica. Il contrasto ironico fra Lévin, anima pura e vicina alla terra, e il suo fratellastro Kòznysev è quasi sempre d'un sarcasmo che stona; come quando Lévin ha falciato con i contadini e torna tutto gioioso e sereno, e l'altro gli parla fastidiosamente di problemi di scacchi, come fosse un bambino noioso e non lo scrittore che tutti onorano e amano. Ma non si può non notare un tratto, in questo contrasto, che è veramente finissimo. Dopo avere esposta l'imprecisione e la mutevolezza delle idee sul popolo che ha Lévin, il quale ci vive sempre in mezzo, il Tolstòj passa a narrare quelle del suo fratellastro, che abita in città e vede il popolo come una «contrapposizione » a qualcosa d'altro, idee chiare, perchè artificiose e astratte; e conclude: « Egli non mutava mai la sua opinione sul popolo e il suo tratto simpatetico ad esso ».

Però questo stato d'animo ironico in *A. K.* il più delle volte è represso, sicchè si può credere che il Tolstòj stesso avesse coscienza della sua origine spuria. Lo stato d'animo serio può anch'esso suggerirgli l'esemplificazione — inutile, come ben s'intende — d'una teoria per mezzo d'un personaggio che non ha altro ufficio se non quello; e parrà altre volte che lo scrittore sia come la principessa Scerbàtskaja, che aveva sempre in serbo due temi di conversazione per i casi disperati — l'istruzione classica e tecnica, e il servizio militare obbligatorio —; ma sono i momenti della *prosa* che ci sono in ogni opera di poesia, e che tanto più facilmente s'introducono in un'*A. K.*, che è d'una minuziosità quasi scientifica anche nel modo d'esprimersi della poesia.

Appunto il modo d'esprimersi della poesia in *A. K.* ho chiamato stile e ho cercato d'analizzare. E m'hanno tenuto lontano da disquisizioni sulla tecnica anche questi pensieri del Tolstòj, che son proprio di *A. K.*, dove vengono attribuiti a un pittore: « Egli sentiva spesso questa parola *tecnica* e non capiva assolutamente cosa s'intendesse con questo. Sapeva che con questa parola s'intendeva la facoltà meccanica di dipingere e di disegnare, completamente indipendente dal contenuto. Spesso aveva notato, come anche nella pre-

(1) I primi sono apparsi sul *Baretti* del novembre-dicembre 1927.

sente lode, che si contrapponeva la tecnica al pregio interno, come se si potesse dipinger bene quello che era male. Sapeva che ci voleva molta attenzione e presunzione per non danneggiare l'opera togliendone un velo, e per togliere tutti i veli; ma l'arte di dipingere — lì non c'era nessuna tecnica. Se a un bambino piccolo o alla sua cuoca si fosse scoperto quel ch'egli vedeva, allora anch'essa avrebbe saputo cavar dal guscio quello che vedeva »

LEONE GINZBURG

La questione dell'Ateismo

(1798-99)

Nel « Philosophischer Journal » del 1798 compariva l'articolo di Fichte che doveva dare occasione a tutta la « questione dell'ateismo » e sfogo a molti odi contro la sua persona: I. « *Del fondamento della nostra fede in un governo divino del mondo* ». — « Considerato come risultato di un ordine morale del mondo, si può ben chiamare rivelazione il principio della fede nella realtà del mondo sensibile. E' il nostro dovere che si rivela in essa. Questa è la vera fede; quest'ordine morale è *il divino* che noi ammettiamo ». — « Il vero ateismo, la vera incredulità ed empietà, consistono nel sofisticare sulle conseguenze delle proprie azioni, nel non voler ubbidire alla voce della propria coscienza fin che non si creda di prevedere il successo, nell'elevare così il proprio consiglio al disopra del consiglio di Dio, e nel fare di se stesso un Dio » — « Chi vuol fare il male perchè ne venga bene, è un empio ». — Ed ecco comparir subito la denunzia anonima ad aprir la polemica: « *Scritto di un padre al suo figlio studente, a proposito dell'ateismo di Fichte e di Forberg* », dove, si capisce! la religione viene « difesa » come necessario aiuto della morale: « che bellezza la società umana, se tutti, o almeno la maggioranza, avessero religione! ». — « Ti devo confessare sinceramente che fin dal principio io non ho profetizzato lunga durata alla filosofia critica. La mia previsione si è già in parte avverata. Perchè le diverse parti che lottano violentemente fra loro minacciano reciprocamente di distruggersi e, secondo l'esempio del grande Fichte, si annienteranno l'una l'altra appena sarà loro possibile. Alla fine i più torneranno indietro dal loro paese di Utopia nella regione del buon senso e della sana ragione...» — In seguito a questa denuncia Fichte, che già fin dal 1794, quando aveva cominciato le sue lezioni a Jena, si era trovato per l'ora della domenica mattina in conflitto con l'autorità religiosa, che teneva appunto contemporaneamente il servizio divino, e poi nel 1795 colla « Missione del dotto » aveva suscitato il vespaio delle Corporazioni studentesche, veniva ora messo al bando dalle corti di Weimar e di Gotha e costretto alle dimissioni, e ci voleva proprio la spregiudicata larghezza di Federico II per lasciarlo indisturbato a Berlino: « Se come risulta, Fichte è un cittadino tranquillo, gli può ben venir concesso di dimorare nei miei stati. Se è poi vero che ce l'ha col buon Dio, se la veda il buon Dio con lui; a me non importa niente ».

La moglie del filosofo scriveva il 20 marzo 1799 « abbiamo, io specialmente, passato un inverno proprio disgraziato, perchè la faccenda dell'ateismo ha fatto un tal chiasso, che sarto, calzolaio, e perfino delle mendicanti ci hanno dato il loro giudizio e si sono abbandonati ad ogni sorta di calunnie... E' proprio in genere un gran danno quando tali idee si diffondono fra la gente volgare; i governi non ci pensano quando iniziano di queste chiassate... » — Gli studenti facevano petizioni su petizioni perchè « di quest'uomo, che un giorno sarà l'orgoglio del nostro secolo », non si accettassero le dimissioni, che avrebbero tolto per molti di loro l'unica ragione di rimanere a Jena; ma Carlo Augusto faceva rispondere freddo freddo che non lo irritassero oltre con quella storia. L'etica eroica dell'idealismo era per questi bravi principi sanculottismo, la sincerità rude dell'uomo era per lo stesso Schiller un « incorreggibile cumulo di assurdità ». Goethe benignamente gli dava del « bambino » che canta al buio per farsi passare la paura delle ombre, e solo i romantici si entusiasmarono per lui, senza il quale Jena sarebbe ricaduta nel caos della « banalità » comune, e il cui « merito consiste appunto nell'avere *scoperta* la religione... ».

La quale religione trova un vero elevatissimo inno nell'« *appello al pubblico a proposito delle manifestazioni di ateismo attribuitegli da un ordine di sequestro del principe di Sassonia (scritto che si prega di leggere prima che venga sequestrato)* 1799 ».

« Sopportare tranquillamente l'accusa di empietà è una delle empietà peggiori ». Tale il punto di partenza di questo « ateo » che pone la fede in Dio come il vero carattere differenziale dell'umanità. Appello al pubblico perchè conosca e giudichi: conosca le mene dei nemici che ottengono la proibizione del giornale, la dichiarazione di ateismo, e non si fermeranno lì. Fichte li conosce; giudichi la sua fede, a introdur la quale ricorda il gesto dell'eretico Vanini prima di morire sul rogo: che estrasse dal medesimo un filo di paglia e guardandolo disse: « se fossi tanto disgraziato da dubitare dell'esistenza di Dio, questo filo di paglia me ne persuaderebbe ». — Non per il successo della sua persona, che non importa. « Se in questa lotta io sono vinto, vuol dire che son venuto troppo presto ed è volere di Dio che io sia vinto ». Ma per la causa della verità: « se non difendiamo subito la nostra libertà di spirito, potrebbe ben presto esser troppo tardi », e qui si sente quello « scavare e ricercare la verità », quell'ansie romantica e democratica che Baggesen definisce « sansculotterie a priori » e che spiace per il tono anche a Schiller più conservatore che non si creda, mentre perfino il granduca Augusto sa distinguere: ateo? no — solo eretico; ed una speciale sorta di eretico; che, invece di credere alla Trinità, crede solo allo Spirito santo. Ma il democratico parla: le verità? sentirete dire che è ormai bell'e pronta da tanto, che si tratta solo di impararla a memoria e di ripeterla così com'è: « e allora i troni sono saldi, gli altari non vacillano, e neppure un centesimo delle decime va perduto ». Troppa mitezza verso un tale giacobino aveva in verità il granduca!

L'accusa di ateismo da parte di un governo è una troppo grave violazione del diritto di pensare, perchè l'appello al pubblico non sia una solenne battaglia data in nome della libertà di pensiero; « il coraggioso Fichte combatte veramente per tutti noi », scriveva A. W. Schlegel a Novalis, « se perde, sono i roghi che tornano ». E, difesa insieme della filosofia moderna nel suo complesso, per la quale Wieland consigliava a Carlo Augusto di costruire un apposito manicomio. L'ateismo per gli accusatori è solo un pretesto, dice Fichte: il loro nemico è tutta la filosofia moderna. E allora proibiscono di stampare, proibiscono di insegnare. Davanti a tanto, bisogna difendersi; « bisognerebbe, dice invece Schleiermacher, chiedere al Granduca di Sassonia una definizione ben determinata e giusta di Dio e della sua esistenza... ».

Ma sentiamo la dichiarazione di fede dell'imputato di ateismo. C'è nella conoscenza umana qualcosa di assolutamente vero e generalmente valevole: la coscienza della missione morale. Il dovere costituisce la santità della vita; la vita, in cui non c'è creatura che non conosca il sospiro, l'aspirazione del transeunte all'eterno. L'adempimento del dovere è l'unico mezzo che la mia coscienza mi insegna alla beatitudine, e il divino è l'ordine del mondo morale: « è debolezza di mente ed è debolezza di cuore voler far dipendere il sentimento dal concetto. Chi non volesse credere di sentir freddo o caldo fin che non gli si potesse dare in mano un pezzo di sostanza fredda o calda da esaminare, sarebbe certo ridere ogni persona ragionevole; ma chi pretende un concetto di Dio abbozzato anche in minima parte senza riguardo alla nostra natura morale e da lei in minima parte indipendente, non ha mai conosciuto Dio ed è estraneo alla vita che viene da Lui ».

Donde l'affermazione dell'unità assoluta di moralità e religione, anticipazione entrambe del soprasensibile, l'una mediante l'azione, l'altra mediante la fede; e la recisa condanna della religione senza morale, che è superstizione, e il necessario sorgere della fede dall'agire morale. Fede che non è fede nel fenomeno, ma nel suo fondamento soprasensibile, morale a cui non basta l'onorevolezza esteriore, ma che deve condurre all'onestà interiore. Ateismo? certo: dal punto di vista degli avversari, eudemonisti in morale, dogmatici nella speculazione: in quanto Dio non può essere per il filosofo una particolare sostanza, non il vecchio il giovane e la colomba delle raffigurazioni più ingenue, con l'estensione immensa attraverso lo spazio infinito dell'idolatria più raffinata. Un Dio datore di godimento? Ma questa è carne, non spirito; senso, non religione: « la prima sensazione veramente religiosa uccide ogni brama ». Un Dio che serve alle brame degli uomini? Sì, esso è il « principe del mondo », un idolo, non un Dio. Ed ecco chi sono i veri atei: loro, gli accusatori. Di fronte ad essi si eleva la nuova filosofia a negare « la realtà di ciò che è temporale e transeunte per sostituire in tutta la sua dignità quella dell'eterno che non passa », « l'esistenza di un Dio sensibile che serva alle bramosie » per venerare il Dio soprasensibile che solo è; « e noi altri spiriti razionali viviamo solo in lui ».

Un contemporaneo riferisce che Fichte parlava di solito in un tono tagliente e offensivo, non aveva delicatezza e finezza, non voleva commuovere ma elevare, non fare degli uomini buoni, ma degli uomini grandi. E così risulta da qualche forte pagina di questo « appello »: tutta la forza l'uomo l'acquista solo lottando con se stesso e superando se stesso, « solo colui che assume il suo compito, qualunque esso sia, con libera volontà e proposito, e segue la sua via sistematicamente, tenendo lontani tutti i pensieri altrui; e non riposa fin che non ha trovato fondo, o almeno sa dove si trova fondo, e non ce n'è altro da cercare; e non crede di aver fatto qualcosa, fin che c'è ancora qualcosa da fare — solo costui è un dotto di fondamento ».

Veramente un maestro, quest'uomo che deve ritirarsi dall'insegnamento: severo per gli studi come per la vita: nella quale addita l'eudemonismo come vera causa del disordine, di cui si va invece incolpando la nuova filosofia (è notevole come sempre del disordine si incolpi non la decadenza ma la rivoluzione, non il disgregarsi del pensiero antico, ma il germogliare del nuovo!); il senso eroico ci vuole, e la certezza che « il mio vero essere non dipende dalla parte che io recito fra i fenomeni, ma dal modo *come* la recito ». Veramente il più assoluto credente, questo filosofo accusato ufficialmente di ateismo; non nel sensibile, nel soprasensibile: « quello che *per me* è il solo vero ed assoluto, *per essi* non esiste, è chimera e fantasticheria di cervello malato; quello che *essi* ritengono per vero ed assoluto, è *per me* semplice fenomeno senza realtà ».

Ricordate Lessing? (lo ricordava già a proposito di questo suo valore *religioso* in rapporto con Fichte e Goethe, Federico Schlegel). Mentre questa volta tocca proprio a Herder, l'altro grande precursore settecentesco, di farci una brutta astiosa figura di predicatore superato, quando in una lettera del 5 aprile 1799 a proposito del congedo di Fichte scrive: « La filosofia critica è tutta caratterizzata dall'arroganza, la ciarlataneria e gli insulti ».... E mostra così di riportare sul discepolo l'ira verso il maestro: Emanuele Kant.

EMMA SOLA.

RIBELLI

Sono appena uscite 20.000 copie di un nuovo romanzo di Alfred Neumann, uno degli autori più letti in quest'ultimo anno in Germania. Questa volta il romanzo — scritto in Italia Fiesole - Firenze estate 1926 - estate 1927, — interessa l'Italia. I »ribelli» sono un gruppo di Carbonari toscani nel decennio 1820-1830. Il capo, Gasto Guerra, nato a Livorno nel primo anno del secolo; finalmente un italiano silenzioso in un romanzo tedesco! Bello interessante tormentato dubbioso, deve servir di esemplare al motto di Tolstoi messo in testa al libro: «che bella cosa se si riuscisse in uno scritto a dar chiara espressione al fatto che l'uomo è qualcosa di cangiante, che la stessa persona è ora un malvagio, ora un angelo, ora un saggio, ora un idiota, ora un gigante ed ora l'essere più impotente della terra!» Noi non lo vediamo cospirare, non lo sentiamo declamare; lo vediamo sicuro di sè e del suo compito o tormentato dalla stanchezza estrema dubitare dubitare; o soggiogare la principessa Maria Corleone amante del granduca, e fatale essere in genere alle donne: alla povera Checca Gioia sicura portaordini, alla semplice Maria Pia giovine contadina, non meno che alla propria sorella Maddalena Guerra, sua demonica collaboratrice. Gasto Guerra vive in Borgnuto, ritirato, sotto falso nome, colla sorella « nella vicina Villa dell'Isola, ospiti della principessa, si radunano i congiurati, e nel ghetto sta il vecchio Gioia antico rivoluzionario dell'89, il padre della Checca, legato a lei da un'orribile colpa, strumento cieco di ogni ordine; il vecchio mendicante che coll'enorme pollice alzato dà il segno delle adunate o della rivolta, che coll'enorme pollice alzato chiude il libro morendo dello stesso colpo di pistola che aveva creduto di tirare contro il granduca. Al caffè del Giappone son soliti sedere i radicali nazionali, fra cui non benvenuto ospite è la tonda figura del mondano prete Don Lionello Vacca, gran segugio del Governo. Intanto nel palazzo dei Corleone in Lungarno arriva a essere invitato a scopo di conquista rivoluzionario persino quell'atroce figuro del Bargello Caminer, rosso di pelo e temuto da tutti i membri del buon governo. Ed è lì, nello stesso palazzo, che alla presenza della principessa amante di entrambi avviene il colloquio del granduca col cospiratore prigioniero: »Mi può dire, signor Guerra, che cosa l'ha indotto a comunicar nell'ottobre alla principessa Corleone il pericolo che mi minacciava?» (Un attentato in un viaggio che poi, avvertito, il granduca non fece).

«Certo, Altezza — rispose il Guerra calmo — l'insensatezza di quell'atto terroristico».

«Dunque in circostanze più adatte lei non lo avrebbe evitato?»

«No, Altezza, dato che non ci fosse alcun altro mezzo più umano».

«E qual'è il mezzo umano per evitare l'ultimo complotto di cui sono ora venuto a conoscenza?»

Guerra ebbe un sussulto, e poi disse:

«Che io sia qui davanti a Lei in queste condizioni...».

«Interessanti, disse il Granduca. Supponiamo che io per ragioni di riconoscenza mi sentissi indotto a renderle la libertà».

«Allora non potrei per il momento farmene nulla».

«Lei è onesto, signor Guerra, disse serio il Granduca. Del resto non corre questo pericolo. Ma lei crede ancora nel suo scopo politico?»

«Credo nell'idea di nazione, Altezza; ma essa non è ancora matura».

Il granduca fece con la mano un movimento stranamente rassegnato.

«Ma noi ne vedremo la maturità, non crede?» chiese.

«Lo credo».

Il romanzo è una lettura difficile. Ma è anche, certo, una composizione difficile. L'Italia non ha prestato all'autore i soliti facili ingredienti; e di questo dobbiamo essergli grati. Col gusto dei grandi quadri storici che lo distingue e col bisogno della costruzione psicologica che gli si impone, egli possiede la caratteristica signorile di celare i mezzi che adopera, di ravvolgere i suoi personaggi in un mistero pieno di significato. Certo egli indulge ad una nuova occultistica nei suoi romanzi, egli crede a miracolose coincidenze, a colpe fatali, a segni misteriosi o luminosi. Certo una figura come quella del vecchio mingherlino barone Steiner, ospite quotidiano della principessa, l'unico che sia sempre d'un'opinione, l'unico su cui ormai nulla possano le donne, che si porta nel letto ogni notte l'ultimo oggetto prezioso conquistato nella sua mania di ricco raccoglitore, che muore misteriosamente trafitto da un pugnale dal becco del pellicano ricamato sul vecchio broccato «amato» l'ultima notte — certo una tale figura — che non è una macchietta — ha di per sè tale concreto risalto, da imporre quasi la sua non in tutto averrabile realtà. A volte pare che l'autore stesso nella stanchezza di qualche suo personaggio, che egli esprime a meraviglia, sospiri con lui: «ma che cosa mai è importante!» E poi è trascinato delle vicende, dalla voluttà di crear vicende, nella alternativa inevitabile e dolorosa del dominare e deplorare di farlo, dell'esser dominato o non potere non potere altro. Donne e uomini così, nella insensata catena di dolori e di colpe, di vittorie e di abissi.

L'autore promette di far uscire fra poco il seguito di questo romanzo: »Guerra», la vicenda quarantottesca del protagonista dei »Ribelli». E' indiscrezione chiedergli se per caso il nome non l'abbia preso da quello altrettanto livornese di..... Guerrazzi? Per il resto riconosciamo il diritto del poeta di crear le sue favole, nè crediamo che, tranne qualche luogo e qualche data, altro della storia gli sia stato a cuore.

ALFRED NEUMANN - *Rebellen* F. S. Deutsche Verlags-Anstalt m. 7.

ALFRED NEUMANN - *Der Teufel* ib. (è la storia di Oliveri Necker, anima dannata di re Luigi).

ALFRED NEUMANN - *Der Patriot* ib. (narrazione o dramma, di sfondo russo: anche qui il cospiratore che fa le due parti, amico insieme dello Zar e ribello, anche qui una sfrenata volontà di potenza e una abissale coscienza del nulla).

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 7-8 - Luglio-Agosto 1928

STEFAN GEORGE

Stefan George ha compiuto il 12 luglio sessant'anni; sono cominciati ad apparire i primi volumi — saranno in tutto diciotto — delle sue opere definitive. Mentre il giudizio della critica su di lui è ancora contraddittorio, — sebbene pur per combatterlo gli si faccia largo posto, — una schiera numerosa e fedele di seguaci lo venera come un maestro d'arte e di vita, vede principiare da lui una nuova, più sana e più nobile Germania. Che cos'è dunque questo poeta, e come può un poeta suscitare oggi tanta passione?

Continuare ad ignorarlo non è più lecito, e non è più prudente fraintenderlo. Le vecchie formule, mezzo classificazione sbrigativa e mezzo condanna: esteta, decadente, simbolista, ecc. si son dimostrate da un pezzo insufficienti dinanzi alla complessità e compattezza di un'opera, che, nonchè resistere agli anni, cogli anni appena si fa chiara. S'eran voluti dapprima cercare unicamente i legami che la congiungevano a taluni indirizzi contemporanei dell'arte europea; si dovette poi ammettere che con Mallarmé, con Verlaine e Baudelaire, coi preraffaelliti e cogli esteti inglesi si spiegano soltanto alcuni punti di partenza, alcuni atteggiamenti similari, alcuni legami col tempo della giovinezza di George, non la sua fisionomia nè la sceltasi missione. E si intese, che lungi dall'essere uno spaesato, un europeo al modo facile dei senza radici, egli è tale da non potersi comprendere, se non vedendolo nascere dalla sua terra romano-germanica del Reno cattolico per accogliere ed a suo modo risolvere quell'ansia poetica e insieme religiosa, che, sollevatasi tragicamente da ultimo nella storia dello spirito tedesco con Hölderlin, aveva dopo di lui schiantato anche Nietzsche. Questi due si possono dirsi li suoi maggiori più vicini; per essi egli s'innesta nella tradizione spirituale del suo paese. E non importa che in Hölderlin George abbia letto solo tardi le parole decisive, mentre in Verlaine aveva udito « pulsare per la prima volta libera d'ogni ingombro oratorio la nostra anima d'oggi », e da Mallarmé s'era fatto incuorare a proseguire nella via già indovinata da ragazzo di cercar la perfezione « in una lingua... inaccessibile alla folla sconsacrata ». In Francia il giovine renano poteva trovar poesia nuova allorchè il proprio popolo « povero e millantatore » era incapace di dargliene l'esempio vivo, poteva trovar conforti e ammaestramenti efficaci pur nel ricordo, non la sua strada nè la sua mèta. La mèta gli venne segnata dai bisogni della propria nazione e la strada gli fu imposta da una volontà d'altezza, che non doveva farlo contentare nemmeno dell'arte.

In questa volontà d'altezza pare a me sia da ravvisare il tratto saliente del carattere di Stefan George: essa è il segreto che si trova sempre al fondo d'ogni sua parola, la forza motrice del suo progredire, la potenza che lo ha mantenuto nella sua austera solitudine, che gli ha impedito ogni patteggiamento col mondo, che lo ha reso duro, ostinato e superbo, che ne ha fatto il giudice del suo tempo e l'annunziatore d'un altro più degno. Fu tal volontà a consacrarlo a un erto miraggio, divenuto per lui comandamento, di perfezione. Per raggiungerlo egli non guardò in faccia a nessuno, non si lasciò trattenere da nessuna difficoltà, non arretrò dinanzi a nessuna conseguenza, non ebbe timore di dirsi un messo divino e d'avere avuto il crisma della sua missione da un Dio conosciuto in forma umana. Anche chi non può seguirlo per tutte le sue strade dovrà inchinarsi di fronte alla sua opera. La quale, per riassumerla in una parola, ha il significato di una vigorosa restaurazione. Le parole di disciplina, rigore, devozione, oggi così comuni, egli le aveva scelte a sua divisa fin da una quarantina d'anni or sono, quando ben più facili erano gli ideali acclamati. Aver mosso guerra a quegli ideali prima nell'arte e poi anche nella vita, non per il gusto di navigar contro corrente, bensì per necessità interiore, per iscoprire e incitar gli altri a scoprire il perduto centro dell'anima, il trascurato rapporto di dipendenza col tutto, la non mutevole legge dello spirito, la Norma creatrice di bellezza come di verità, questo è il merito riconosciuto a George. In fondo, quello che ha sempre fatto ogni vero creatore: richiamare gli uomini dimentichi o illusi all'ardua grandezza dell'umanità. Onde i suoi fedeli salutano in George il vate dei nostri giorni e spingono la loro riconoscenza sino a fare della sua opera una rivelazione, delle sue idee una teologia, attribuendo a lui, sopra quella creduta troppo da poco di poeta, la dignità di profeta, di mistico re. Noi, che stimiamo sufficiente pur per un Dante la dignità poetica, preferiremo cercare l'anima e l'azione anche di questo moderno nelle sue creazioni. E poichè l'opera di George è in Italia ben scarsamente nota riteniamo intanto utile darne con qualche ampiezza una disamina informativa.

I.

Lo stato della letteratura tedesca tra il 1885 e il '90 non era certo di fiore. Il campo era tenuto da degli epigoni. Fossero pure alcuni di costoro gente di buona razza, continuassero pure alcuni vecchi gloriosi a vivere o a produrre, la linfa poetica così rigogliosa un secolo innanzi pareva nei giovani esaurirsi. Il tentativo di rinnovamento dei naturalisti fu piuttosto atto a manifestare la povertà del tempo che a sanarla.

I meriti del naturalismo furono prevalentemente negativi, in quanto si spazzarono via gli ingombri di un passato morto e si ridiede il bisogno d'una sincerità di sentire, ch'era la condizione preliminare di una nuova arte. Prendendo però troppo alla lettera le formule purificatrici di realtà e di verità, il movimento naturalista rimaneva impigliato nella materia cui voleva dar forma, e a poco a poco finì per iscambiare le circostanze, l'accidentale, per l'essenziale. Presto infatti fu combattuto da altri movimenti, anch'essi per vero retti da formule di corta veduta e di breve respiro. Aveva anche il naturalismo tedesco, per intima conseguenza e non solo per imitazione straniera, messo al di sopra di ogni altra forma letteraria il romanzo e il dramma, come quelle che più immediatamente rispecchiavano, rifacevano la vita. Per analoga intima necessità di contrasto chi avesse voluto porsi alla ricerca di quell'essenziale, che nè la riproduzione meccanica del reale nè l'ammassamento quantitativo dei fatti erano in grado di raggiungere, doveva esser indotto a rifuggire da ogni forma narrativa ed espositiva per volgersi interamente alla lirica. Ad una lirica schiva e austera quanto quella ancora in auge era facile e comune, ad una lirica che, per un certo tempo almeno, chiudesse gli occhi dinanzi alla varia esteriorità del mondo per ritrovare nel raccoglimento dell'interiorità le sorgenti profonde e la voce pura del canto. Questo, all'ingrosso, il problema posto al futuro restauratore della poesia.

* * *

Abbiamo già accennato alla patria di George. Non si perda di vista che romano-germano-cattolica è la civiltà della sua terra e si ricordi che la percorre il fiume più dionisiaco della nazione tedesca. Ha pure la sua importanza sapere che la casa paterna offriva all'adolescente l'agio riposato e gli esempi severi d'una vecchia famiglia. Un tratto della sua infanzia è oltremodo caratteristico: il fanciullo s'era congegnata una sua lingua, colla quale poteva parlarsi inteso da nessuno. Giovinetto, il suo amore per il sud romanico lo indusse ad inventare un secondo linguaggio simile allo spagnuolo, nel quale compose anche dei versi. Osservando poi come il primo compito assolto dal poeta fosse di crearsi una lingua energica, ricca e sintetica quanto quella degli artisti contemporanei era fiacca, povera e prolissa, si può constatare come ben presto egli abbia presentito la sua vocazione.

Andrebbe deluso però chi si attendesse una precoce splendida rivelazione poetica. *Die Fibel*, quasi l'Abbecedario della sua arte, la scelta dei componimenti giovanili (pubblicati nel 1901, ma risalenti al 1886-89), dice molte cose solamente mirando agli sviluppi posteriori di St. George. Un lettore frettoloso non vi ritrova altro che gli ardori, le speranze, le delusioni, i propositi, le immaginazioni e le esagitazioni d'ogni vivace giovinezza. D'una singolare giovinezza invece si tratta che a quattordici anni per es. trascriveva amorosamente in un quaderno con lusso d'inchiostri e di cornici dei « Sonetti scelti » del Petrarca, che si provava, procedendo, in traduzioni dall'italiano, dallo spagnuolo, dall'inglese e che cercava di raffigurare in visioni stil-novistiche la liberazione da una vita senza bellezza e la conquista di un nobile cielo. Detriti del recente passato non par quasi trascinarne con sè il diciottenne; taluni spunti romantici assumono aspetto di miti, son già tentativi di presa di contatto col mistero della natura. Più volentieri fa posto agli impeti ed agli inganni della passione che non ai sentimentalismi e alle grazie leziose della prima età. Anche il sentimento è sorvegliato; la notazione minuta ma precisa è preferita all'abbandono eloquente; fremiti profondi sono già resi con tersa semplicità. Descrizione e racconto non sono mai fine a sè stessi; attraverso loro è sempre cercato, — e sia pure con mano malferma — il centro della commozione poetica. E' già una volontà dell'essenziale questa, volontà che tanto fortemente a poco a poco s'impone al giovine poeta, da portarlo nei due cicli *Von einer Reise* e *Zeichnungen in grau und Legenden* ad un chiarimento e ad un accrescimento bensì, ma anche ad uno squilibrio. Il chiarimento viene accelerato dall'esperienza del viaggio; proprio quella varietà d'impressioni spinge il poeta più energicamente al raccoglimento in sè, onde l'osservazione fatta nella chiesa e nella piazza meridionale

Welch ein fremdes und leichtes treiben!
Ich seufze und weiss nicht warum
Für mich ist nicht gut hier bleiben...
Hier ist es zu laut und zu stumm.

(Quale strano e leggero faccendio — Io sospiro e non so il perchè — Per me non è bene qui restare... — Qui c'è troppo rumore e troppo silenzio),

rappresenta il bilancio effettivo di questa presa di contatto col mondo. Non si pensi a una stanchezza ed a un fastidio frutto di debolezza o di poca intensità vitale. Se nelle poesie della prima parte del volume non si riesce bene a distinguere negli impeti passionali la parte da farsi al calore e all'eccitabilità giovanile e il nòcciolo da attribuirsi solamente alla personalità dello scrittore, nel seguito i cenni inconfondibili diventano frequenti. E' una natura ardente, impetuosa questo giovine, ma l'impeto è tenuto studiosamente in freno da una volontà già risoluta. Tra i due elementi si avverte un contrasto, che intanto riesce a scapito proprio del colore e della immediatezza della espressione giovanile. Il titolo di un ciclo « Disegni in grigio » è al riguardo eloquente. Il grigio è qui il colore d'una giovinezza che vorrebbe trasformare tutto in spirito. La tensione a volte si rilassa, e allora nasce un bel fiore lirico, a volte si aggroppa e allora nasce qualcosa che, se non mostra frutti di poesia armonica, ha l'utile risultato d'indicarci le mète a cui quell'imperiosa volontà si indirizza. E' il caso principalmente delle « Leggende », dove il mondo fantastico che sarà peculiare al poeta è già annunziato. Da una parte stanno l'amore, la natura, il mondo, dall'altra un tempio. L'eroe delle «Leggende » è un giovine discepolo della Sapienza. Per ora egli mette termine alle sue prove fuggendo dalla scuola, perchè l'antica sapienza gli sembra morta, finchè non abbia conosciuta quella viva « dei corpi, dei fiori, delle nuvole e delle onde »; fugge ma promette il ritorno. L'opera posteriore di George mostra come il ritorno sia avvenuto. Intanto fugge perchè nella scuola, cioè nel nido domestico e patrio, non può procedere oltre nel sogno del proprio avvenire.

* * *

I tre libri, che costituiscono il secondo volume della giovinezza di George, *Hymnen*, *Pilgerfahrten*, *Algabal*, sono datati rispettivamente da Berlino (1890), Vienna (1891), Parigi (1892). Rappresentò questa prima esperienza, i *Lehrjahre* del nuovo artista, nei quali gli si rivelò il clima poetico del tempo. Poichè nessun esempio vivo gli offriva la lirica tedesca, il giovine si decise presto a lasciar la Germania per la città di Baudelaire, Verlaine e Mallarmé. La famosa triade era allora assai poco nota oltre Reno; averne inteso la grandezza qualifica l'istinto del novatore.

Furono derivati principalmente dai tre libri di cui parliamo i giudizi di decadente, esteta, e la figura del principe perverso e ieratico Algabal la si volle prendere a simbolo perenne della personalità artistica del suo autore. Leggiamo invece un breve componimento « Il fermaglio », che separa i primi due libri dal terzo. Un fermaglio, dice il poeta, avrebbe voluto foggiarsi di tutto ferro, saldo e senza ornamenti; nella miniera però non c'era filone capace di fornirgli un metallo adatto. E dunque il fermaglio sarà fatto così: come un grande esotico corimbo d'oro rosso e ricco di gemme lucenti. La materia della sua poesia cioè, d'una poesia voluta utile e semplice e forte come il ferro, il ventiduenne non l'aveva ancora trovata e doveva contentarsi di un'altra, straniera. Ma perchè un giro dalla pompa e dall'ornamento per giungere alla verità e alla semplicità? Intanto perchè di materie da torre a prestito un esordiente non ne trova a dozzine; gli si offre spontanea quella da cui i maestri del momento mostrano di saper trarre tesori; e poi quella ricchezza valeva a segnare almeno esteriormente l'altezza e la nobiltà della poesia alla quale il restauratore agognava. Il primo componimento del volume ha un titolo significativo *Weihe* (consacrazione); significativi sono i titoli dei due cicli « Inni » e « Peregrinazioni ». Il primo sforzo voluto dalla coscienza di questo artista che ora si sveglia è di staccarsi dalla volgare schiera, di sacrare il suo fuoco, di preparare la sua anima per accogliere un signore ancora ignoto, ma che certo verrà. Si dica magari che il risultato di questo sforzo per ora sta in un gesto. Non è un gesto suggerito da un'ambizione impotente. Spiega Algabal alla madre, che vuol richiamarlo alla consuetudine: « Non impotenza mi preclude il vostro agire; io ne ho intesa la vanità ». Ci sono tempi che non sanno offrire nutrimento vitale ai poeti, perchè tutto è fiacco e meschino; e allora i poeti si creano dei loro regni. Quello di Algabal è il regno che Stefan George s'è creato per salvarsi dalla mediocrità contemporanea.

Die wahren auen wurden mir verboten,
nun kost ich an verderbnisvoller pracht.

(I veri pascoli mi furono vietati — Ora mi cibo di una pompa funesta).

L'importante è ch'egli sapesse che si trattava di una pompa pericolosa. Parve all'ammiratore dei *poètes maudits*, che Eliogabalo, il folle imperatore, fosse al pari del re Luigi II di Baviera, cui il libro è dedicato, un « calunniato re paziente » e si potesse ritenerlo una vittima della sua stessa natura e del suo destino, il destino di un regnante misticamente convinto della propria dignità e risoluto d'esercitarla intera fino all'impossibile. Noi siamo ora in grado d'osservare con meno scandalo, di quanto non si usasse prima, la figura del despota sacerdote di George. In quel decennio pacifista, piccolo borghese e anarcoide parecchi dei giovani poeti più animosi di Europa sognavano « du sang, de la volupté et de la mort », e quali fantasie pur intrecciassero non davano, colla sensibilità degli artisti, che i primi segni d'un generale rivolgimento ancora lontano. Ma c'è qualcosa di specifico in *Algabal*. Già in due caratteristici componimenti degli « Inni », nei quali son descritti gli scenari più conformi a' suoi sogni, George aveva detto: « Come mirando in una fontana magica io mi ricordo del tempo antico quand'ero ancora re ». E Algabal vuol penetrare il segreto ultimo della porpora di cui è insignito, cioè della sua *Weihe*. Rivela la volontà di potenza del suo autore Algabal. Questo tiranno è un metafisico; compie delitti e pazzie per prendere possesso di sè e del proprio potere fino all'assurdo, perde l'umanità per attuare un'idea assoluta, l'idea del re, e così per esser tutto spirito si sprofonda nella natura. Deve, egli crede, agire come agisce, e si giustifica dicendo: « Io faccio cogli altri ciò che la vita fa con me ». Non senza ragione la prima parte dell'*Algabal* è intitolata « Nel regno infero » e descrive le case e i giardini del principe come un che di nato dalle tenebre. Il fiore di quel giardino dovrebbe essere un « cupo grande fiore nero », ma ancora non esiste, e a cercarlo od a crearlo il monarca sacerdote si consuma. Passano così i suoi *Giorni*, vanamente; e nemmeno esso sorge dai *Ricordi*, quando il folle sogno di regno termina. Qual'è dunque il risultato di *Algabal*, se il maraviglioso fiore non si può nè trovare nè creare? Evidentemente il fiore del vero monarca è un altro, chè sino in fondo conseguibile non è se non la dignità di re

dello spirito. Infatti la fantasia del regno terreno si sublimerà poi in George. Ma intanto il folle imperatore non iscompare senza lasciar un ammaestramento: che la porpora è un giogo glorioso desiderato dalle anime sovrane anche dovendo restarne oppresse. Soffrire sotto il suo peso, involgersi magari nell'errore, ma continuare a volerla questo è segno di regalità. Quando le durezze crudeli di Eliogabalo abbiano fatto posto all'inflessibilità della vera legge, quando la smania di primazia si sia chiarita bisogno di perfezione, allora la sua tormentosa aspirazione si rivelerà il calco materiale di quell'altro più degno desiderio. Perchè però cominciare da un tal calco? Non credo bastino a spiegarlo il gusto diffuso intorno al 1890 dei « paradisi artificiali » e le tendenze sensualistiche dell'epoca. Converrà tener pure presente l'indole dello spirito tedesco che ha sempre bisogno di sentirsi vicina la natura e ne trascina sempre con sè, fino alle supreme altezze, qualche resto.

Con l'*Algabal* a ventiquattro anni l'artista Stefan George è formato. S'è creata la sua lingua e il suo stile, ha esplorato i confini del proprio mondo, trovato il centro della propria personalità. Nel campo pieno d'erbacce della letteratura tedesca vede possibilità di buon lavoro. Si sente sicuro di sè, voglioso d'agire, certo del successo. Va in cerca di compagni, se li stringe disciplinatamente d'intorno, si dice loro capo, parte con essi a guerra e a conquista.

* * *

I *Blätter für die Kunst* (Fogli d'arte) furono lo strumento con il quale George iniziò la sua azione di rinnovamento letterario (I fascicolo ottobre 1892). Lo assisteva il fedele interprete della sua volontà Carl August Klein, lo accompagnava tra gli altri il meraviglioso adolescente scoperto a Vienna e che ora colla « Morte di Tiziano » conseguiva di colpo la fama, Hugo von Hofmannsthal. Il breve preambolo d'apertura affermava risolutamente che l'arte non ha nulla da spartire con programmi ed utopie politico-sociali e deve contentarsi di essere arte. La punta era diretta contro il naturalismo, il nemico più pericoloso del momento. E partì dai naturalisti la prima accusa agli avversari di estetismo. Nel loro breve ed onesto annunzio però quei giovani non facevano frasi di sorta, scrivevano assai pianamente dicendo di voler piuttosto dar l'esempio di ciò ch'essi intendevano per arte anzichè esporre delle teorie, dichiaravano di non amare le liti e solo facevano lampeggiare la loro fede in una proporzione finale: « Crediamo ad uno splendido risorgimento dell'arte ». George pubblicava alcune poesie dei suoi primi due volumi, — stampati in edizioni fuori commercio.

Liti non ce ne furono, anche perchè la rivista aveva una cerchia chiusa e piccola di di lettori; altri colpi contro il naturalismo e le storture artistiche del tempo però non potevano mancare. Bisognava pur dire e non solo mostrare ciò che si voleva. Si voleva, per usar la formula più comprensiva, la bellezza, quella bellezza di cui il naturalismo aveva fatto tanto leggermente getto credendola un bene vano e forse un po' disonesto. Per raggiungerla conveniva esser altrettanto severi e difficili quanto gli avversari erano sbracati e faciloni; conveniva diffidare delle forme composite narrative (sopratutto del romanzo) e teatrali (il dramma esaltato dai naturalisti come la forma artistica suprema), preferir la brevità, concentrare ogni sforzo nella lirica. « Noi non vogliamo inventar delle storie ma riprodurre degli stati d'anima, non osservare ma rappresentare, non divertire ma impressionare ». Il falso concetto che i naturalisti avevano di verità li induceva soltanto ad imbruttire ogni cosa, nella credenza di riprodurre la vera vita. Penetratisi di vita invece, i nuovi artisti volevano sollevarsi al di sopra di essa e creare un'arte « piena della gioia dell'intuizione, piena d'impeto e di musica e di sole ». A chi li rimproverava d'esser tuttavia freddi e compassati come a gioventù poco conviene, rispondevano: « Non v'è mai caduto in mente che forse in queste pagine limpide e delicate c'è maggiore calor d'anima che non nei vostri tonanti e ruinosi appelli di battaglia? ». Avevano già la coscienza d'essere dei restauratori i diffamati esteti e saggiamente rimanevano nei loro limiti di artisti. « Noi abbiamo cercato — diranno a un certo punto — d'iniziare il rinnovamento nell'arte, e lasciamo ad altri di svilupparlo, attuandolo anche nella vita ». Le virtù affermate come necessarie erano proprio le meno pregiate in quel tempo rivoluzionario, disciplina e forma. Non si temeva, a tal uopo, in piena ubbriacatura mondiale di nordicità, germanesimo, ecc., d'affermare la utilità per uno spirito tedesco di mettersi alla scuola del latino: « Dallo spirito nordico il tedesco non ha da imparare, oltre a quel che già egli medesimo possiede, se non delle smorfie; dal latino invece può derivare la chiarezza e la luminosa vastità ».

Risalgono a questi anni anche le prime traduzioni pubblicate da George di poeti latini: Mallarmé, Verlaine, J. Moréas, H. de Régnier, D'Annunzio (esclusivamente dal « Poema paradisiaco »), Baudelaire, ecc. Erano incontri con ispiriti affini, il cui esempio importava offrire alla Germania, non perchè li si anoprasse come modelli, ma perchè si prendesse animo dalla conoscenza della migliore giovine Europa nella ricerca della nuova poesia. Per un'analoga ragione vennero in seguito pubblicate traduzioni di Swinburne, D. G. Rossetti, Dowson e altri, danesi, olandesi, belgi e polacchi. Di fronte a tali poeti il traduttore si sentiva ormai indipendente; ridurli nella propria lingua significava per lui esercizio di stile ed esempio di devozione all'arte.

* * *

Nel mezzogiorno però al di là dei latini c'era un altro paese, cui da secoli andava il desiderio dell'anima tedesca, la Grecia. E del nome greco è tutto sonante il primo dei nuovi tre libri poetici di St. George, col quale egli rientrava nelle vie della tradizione del suo paese. Costruito secondo un ritmo triadico era già l'*Algabal*; lo sono d'ora innanzi tutti i seguenti. Il nuovo volume comprende « *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Saenge und der hängenden Gärten* » (i libri delle poesie pastorali ed encomiastiche, delle saghe e dei canti, e dei giardini pensili — 1894). L'afa dell'*Algabal* è dileguata, le sue ambizioni paiono dimenticate. E chi credesse di trovare nel cercatore della nuova bellezza un artista prezioso è sorpreso da un'armoniosa semplicità. Contengono i tre libri, come la prefazione informa, i vari atteggiamenti di un'anima che si è specchiata per breve tempo in altre età e luoghi presso cui ha cercato ricetto. Una nuova esperienza, non una fuga romantica od un mero giuoco fantastico. Antichità ellenica, medioevo germanico, oriente favoloso sono realtà tra cui il poeta si aggira a pieno agio sceprendovi parti di sè stesso. E invero non c'è nulla di pleonastico o di storicistico in queste pagine. Sono quadri, inni, epistole, canzoni di uno che risente in sè vive le forze di quei tempi e di quei luoghi; onde un tono naturale di unità in ciascuno dei tre libri. E un'atmosfera comune li involge, di malinconia, d'una malinconia però che nasce da un ardore vivace, da un impeto che si deve ogni volta limitare. La prima poesia degli *Hirtengedichte* può dare un'idea. Parla nel giorno anniversario un'amica a colei che un medesimo destino le ha reso sorella:

O schwester nimm den krug aus grauem thon,
Begleite mich! denn du vergassest nicht
Was wir in frommer wiederholung pflegten.
Heut sind es sieben sommer dass wir's hörten
Als wir am brunnen schöpfend uns besprachen:
Uns starb am selben tag der bräutigam.
Wir wollen an der quelle wo zwei pappeln
Mit einer fichte in den wiesen stehn
Im krug aus grauem thone wasser holen.

(O sorella, prendi l'anfora di grigia creta — Accompagnami! che tu non hai dimenticato — Il pio uso ch'eravam solite mantenere. — Oggi fanno sette estati che apprendemmo — Parlandoci nell'attinger acqua alla fontana: — A noi morì nello stesso giorno lo sposo. — Vogliamo ora alla medesima fontana dove due pioppi — Sorgono con un pino in mezzo ai prati — Attinger acqua coll'anfora grigia).

Un altro giorno, sorprendendole come una rivelazione inattesa di primavera dove s'era avvezzi di scorgere inverno, strappa loro il segreto più geloso, della miracolosa speranza di felicità che ancora le sorregge. E un terzo giorno l'una arreca all'altra il primo ma irreparabile dolore della pietosa fratellanza, la quale sarà spezzata dalla rifiorita felicità di una sola di loro. Il tenue dramma ha la tenerezza e la purità delle cose vergini; lo circonda l'atmosfera cristallina d'un mondo intatto. E' purità antica, che coi colori antichi si ritrova nell'« Inno del pastore » uscito colla sua greggia dal chiuso invernale nella natura ridesta, e via via nelle seguenti poesie. Quale altra legge immaginare per questa rinata terra giovine se non quella della bellezza? Ne deve far l'esperienza un dio silvano, cui l'immortalità non basta a difenderlo dalle schernevoli risate di belle fanciulle messe in fuga dalla sua laidezza. E anche un satiro deve cedere l'angolo di fiume dov'è solito meriggiare, perchè il suo aspetto peloso turba una ninfa delicata. E' questo un mondo primitivo, non arcadico; quindi non possono mancare i brividi arcani, i ricordi degli esseri mitici originari abitatori della terra avanti la comparsa dell'uomo, come quell'uccello gigante « Il signore dell'Isola », che ogni sera riconfermava la propria signoria con un canto stupendo e che all'apparire sul mare della prima nave vola sul monte più alto a mirare un'ultima volta il suo vergine dominio e, allargando le immense ali che fanno in terra la notte, con soffocati lamenti muore.

E non mancano rievocazioni delle profonde commozioni religiose: il canto dei primogeniti che abbandonano la patria per recarsi a colonizzare nuove terre; il canto degli adolescenti scelti per il sacrificio nel tempio. Sono le rivelazioni delle gioie e dei dolori originari, che può fare solamente la poesia. Bastano pochi versi e il mistero di quelle anime vibra nella nostra.

DER AUSZUG DER ERSTLINGE

Uns traf das loos: wir müssen schon ein neues heim
In fremdem feld uns suchen die wir kinder sind.
Ein epheuzweig vom feste steckt uns noch im haar,
Die mutter hat uns auf der schwelle lang geküsst,
Sie seufzte leis und unsre väter gingen mit
Geschlossnen munds bis an die marken, hingen dann
Zur trennung uns die feingeschnitzten tafeln um
Aus tannenholz — wir werfen etliche davon
Wenn einer aus den lieben brüdern stirbt ins grab.
Wir schieden leicht, nicht eines hat von uns geweint
Denn was wir thun gereicht den unsrigen zum heil.
Wir wandten nur ein einzigmal den blick zurück
Und in das blau der fernen traten wir getrost.
Wir ziehen gern: ein schönes ziel ist uns gewiss
Wir ziehen froh: die götter ebnen uns die bahn.

(Noi colse la sorte: una nuova casa dobbiamo cercarci — In terra straniera noi che siamo ancora fanciulli. — Ancora è impigliato ne' nostri capelli un ramo d'edera della festa; — A lungo la madre ci ha baciato sulla soglia — Lievemente sospirando, e i padri ci accompagnarono — A bocca chiusa sino ai termini e là ci cinsero — Nel distacco le tavolette finemente intagliate — Di legno d'abete — qualcuna ne getteremo, — Se uno dei cari fratelli muore, nella tomba. — Non fu grave il distacco, nessuno ha pianto di noi, — Perchè torna a salute dei nostri quanto facciamo. — Una sol volta volgemmo indietro lo sguardo — Poi consolati movemmo verso l'azzurro lontano. — Volentieri n'andiamo: una bella mèta ci è certa, — Lieti marciamo: ci spianan la strada gli dei).

Sostituendosi alle forze mitiche le umane, ecco il popolo che dell'antichità riassunse il fiore, ecco colle due figure dei favoriti della folla, l'atleta ed il citaredo, la rievocazione plastica della nazione greca. Il fondo dell'anima greca però è tragico; onde un' Erinna, a cui l'arte non basta a conseguire l'amore, conduce alle figure tragiche dei fanciulli rifiutati dal sacerdote per il sacrificio nel tempio e dell'eroe che nell'ultima sua impresa ha riportato dal drago una ferita velenosa, da cui è costretto a fuggir tutti per sfiorire nella solitudine. Il libro si chiude con questo accordo grave; il sogno greco della bellezza è soffocato dal prevalere delle ombre della passione sfortunata.

E' in questo grado di squilibrio il passaggio al nuovo sogno passionato, — del medioevo. Ma prima, parentesi di serenità che ricava un bel frutto moderno dalla grandezza antica, si allineano le « Poesie encomiastiche ad alcuni giovani uomini e donne del nostro tempo », una rubrica che ritornerà poi regolarmente, se pur in altra forma, nei volumi di George, il premio poetico offerto ai suoi compagni di vita e d'opera. In veste di epistole classiche ricordi, confessioni, elogi, mòniti; non una mascherata in peplo e clàmide, ma socevolezza moderna nobilitata di lume antico, un' interpretazione artistica di avvenimenti quotidiani rivissuti col desiderio d'una trasfigurante urbanità. Bei gioielli freschi e delicati; si legga a *Damon*, si legga a *Lucilla*, non si trascurino gli altri.

Il tono della passione è ripreso col libro *der Sagen und Saenge*; — una seconda esperienza e non più così contemplativa come quella della bellezza antica. Il libro del medio-evo si apre con una vigilia nel tempio. Anche qui cioè l'ambientazione è fatta non con elementi descrittivi, anche qui si vuol dare l'essenza di una età; e anche qui, guardando al medioevo, il poeta vuol scrutare qualche parte di sè. Il guerriero e il trovatore, le due figure dominanti del libro sono altresì due aspetti della personalità del poeta. L'uno e l'altro sono giovani dall'anima eroica, il cui destino non è di vincere ma di combattere, non di godere ma di ardere. Nulla dello sfoggio di colore locale, d'imprese fantasmagoriche, di quadri lunari, di languori amorosi caro alla poesia romantica medievaleggiante. Non tornei, non gonfaloni, non donne. Cavaliere e trovatore sono due pellegrini dell' anima, che lottano e cantano solo per conseguir perfezione. La donna è, come la madonna, uno sprone non una mèta, la suscitatrice di nobiltà, non la dispensatrice di gioia. Si sente il cattolico e si annunzia l'asceta. Per adesso però George resta ancora tutto artista, tanto che può piangere, tremare e sorridere con voce diversissima e cantare in modo da conciliarsi subito il cuore di chicchessia (nelle *Canzoni di un trovero errante*)

Worte trügen, worte fliehen,
Nur das lied ergreift die seele.

(Le parole ingannano, le parole dileguano — Solo il canto tocca l'anima).

Sono preghiere, lamenti, domande, offerte, immaginazioni della fantasia commossa, della fantasia giocosa, teneri sfoghi in cui tutta la intensità del sentimento è trasformata in melodia.

Sieh mein kind ich gehe.
Denn du darfst nicht kennen
Nicht einmal durch nennen
Menschen müh und wehe.
. . . .
Würde dich belehren,
Müsste dich versehren
Und das macht mir wehe
Sieh mein kind ich gehe.

(Ecco, piccina, io parto. — Chè tu non devi conoscere — Neppure per nome — Travaglio e dolore degli nomi... — Ti recherebbe l'aridità del vero — Ti aprirebbe ferite — E questo mi fa male — Ecco, piccina, io parto).

Non mancheranno più d'ora innanzi nell'opera di George consimili intermezzi musicali. Che siano soltanto intermezzi è caratteristico. Contro la tendenza tedesca a rifugiarsi nel regno della musica George ha reagito esplicitamente, scorgendovi un pericolo. Naturalmente combattendo la musica nella poesia come qualcosa di estraneo e di aggiunto, non poteva intendere di bandire quella musica che nasce dal moto stesso dei sentimenti e che trova la sua espressione spontanea nella parola, nel ritmo e nella rima. E, artista, non poteva nemmeno lui non abbandonarsi talvolta agli armoniosi giuochi del *lied*. Lo fa però sorvegliandosi e quasi con sospetto, cercando, nel procedere, sempre più energicamente di scarnire la sensualità dell'espressione e approfondendo l'ispirazione. Così potremo trovare in fondo all'ultimo suo volume, lo *Stern des Bundes*, come unico *lied*, un canto corale.

Intanto siamo ancora lontani da quell'ascesi, e il centro del libro seguente, dei « Giardini pensili » è proprio preso da un altro gruppo di *lieder*. Chi li canta però non è più un povero trovero, è un monarca. Si ripresenta il sogno della porpora. Ma il nuovo monarca non è più ossessionato dal tragico desiderio di giungere al fondo della propria grandezza; intorno a lui stanno aperti i giardini dell' oriente favoloso, ed è attraverso alle loro delizie, ch'egli si sprofonda a sua volta nel baratro della natura. Questa terza esperienza è l'ora dei sensi. Il re ne gode sino a provarne la tristezza, sino a riconoscersi nei suoi ara prigionieri, sino a vedere ogni realtà — per quanto splendida — o terribile — come ombra di sogno. I suoi canti d'amore sono lamenti d'insanabile nostalgia. Quando la magnificenza ha mostrato tutta la sua vanità, viene la fine. I nemici invadono il regno, il re in fuga si fa schiavo d'un principe. Il ridesto sentimento della sua dignità lo spingerebbe ad uccidere il suo signore; preferisce sopprimersi gettandosi in un fiume. Le voci della corrente

Liebende klagende zagende wesen
Nehmt eure zuflucht in unser bereich.
Werdet geniessen und werdet genesen...

(Esseri amanti dolenti trepidanti — Cercate rifugio nel nostro regno — Troverete da godere e da guarire...).

rappresentano il punto d'arrivo dell'esperienza del re dei giardini pensili, non diverso da quello di *Algabal*. Ma ora l'esperienza è davvero compiuta; la natura assume un aspetto materno che promette salute. E' sgombrata la « pompa funesta » di prima. L'artista potrà adesso trovare nella propria miniera un metallo meno ricco e più utile dell'oro. I viaggi intrapresi nel passato han contribuito a risanarlo e ad ingrandirlo. Ha trovato qua e là dei punti di appoggio, ha sentito delle risonanze profonde, che traverso la storia lo congiungevano fin coi misteri primitivi. Di ritorno da questi viaggi prodigiosi deve rientrare in sè, e, poichè non si contenterà certo d'echeggiare semplicemente cose lontane, o immaginarie, dovrà venire in chiaro su ciò che vuole.

Una osservazione non sarà fuor di luogo. Se leggiamo questo terzo volume di George tenendo presente i principî d'arte propugnati dai *Blätter für die Kunst*, dovremo riconoscere che davvero egli ha realizzato la cercata poesia. Sono liriche queste nel più alto e puro senso della parola, stati d'anima divenuti senza residui verso, parole viventi del ritmo dell'emozione poetica senza aiuti di riflessione e senza tracce di schema. Che la conquista non sia accidentale lo mostrano anche le prose di questo tempo. Si vedano gli schizzi « Domeniche al mio paese », « Giorni ed opere », « Sogni », « Lettere dell'imperatore Alessio al poeta Arcadio » (raccolte in *Tage und Taten*). Un esempio solo. — « *Dopo il temporale*. I lillà sono sbiaditi e il loro profumo è scemato; foglie ed erbe invece son più fitte e più scure. Il giardino è umido e freddo e quasi sgombro di gente. Mattino di festa che minaccia pioggia. Mentre le campane prendono tutte insieme a suonare, nuova cera goccia su quella già accumulata per terra dalle spente candele ritte degli ippocastani ». — E' una descrizione, e tuttavia l'impressione ricavata dal lettore non è d'un seguito di fatti. I fatti hanno messo appena ciascuno una nota nell'insieme che s'andava concretando, e sono dileguati. E quel che s'andava concretando è una sensazione unitaria, una colorazione sentimentale, che, s'intende poi, il contemplante aveva già al primo girar d'occhi sul giardino, avanti di veder distintamente il fiore appassito, il rigoglio del verde ecc. Tutto l'opposto dunque d'un naturalismo riproduttore dell'esterno. Quest'arte sa, che il centro naturale della poesia è sempre nell'emozione lirica, perciò andrà abituandosi sempre maggiormente ad una legge di concentrazione.

* * *

Caratteristica dello spirito di Stefan George è una energia, che non lo ha lasciato mai indugiare a lungo sulle medesime posizioni. Dalla varietà della storia, egli passò risolutamente negli abissi dell'anima, senza timore ormai di ricadere in labirinti algabalici. La sua nuova raccolta s'intitolò « Annum animae » (*Das Jahr der Seele*, 1897). E' la più nota delle raccolte georgiane, ha fornito esempi per la rubrica 'elogi' a tutte le antologie e le storie letterarie. Il magistero dell' arte vi è infatti tale da imporsi subito a chicchessia, e quella tenerezza delicata, quella nobile mestizia, che costituiscono l'accordo fondamentale d'ognuna di queste liriche, esprimono in modo adeguato il lato più cattivante della personalità di George. Anche nella nuova opera una tripartizione; la prima parte, il vero e proprio « Anno », a sua volta tridiviso.

In cima al libro sta il nome di una donna; ma il poeta avverte: « Di rado io e tu sono stati tanto come in questo libro una cosa sola». La donna è ciò che accende nell'anima, adesso, il fuoco più ardente, ciò che fa tutta vibrare, il motivo della passione, — ecco tutto. Non altrimenti potrebbero pretendere ad un

valore particolare le stagioni nelle quali l'esperienza dell'anima si svolge. Sono queste stagioni — è interessante notarlo — l'autunno, l'inverno e l'estate; la primavera manca. Le stagioni dell'Anno dell'anima infatti stanno tutte sotto il segno del raccoglimento di quella che apre la serie, l'autunno, e la natura non domina nel libro come una potenza autonoma. Fraintende completamente questa poesia, chi veda ad es. nel componimento iniziale « Komm in den totgesagten park und schau » e in altri congeneri dell'impressionismo paesistico.

Komm in den totgesagten park und schau:
Der schimmer ferner lächelnder gestade,
Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellt die weiher und die bunten pfade.
Dort nimm das tiefe gelb, das weiche grau
Von birken und von buchs, der wind ist lau,
Die späten rosen welkten noch nicht ganz,
Erlese küsse sie und flicht den kranz.
Vergiss auch diese lezten astern nicht,
Den purpur um die ranken wilder reben
Und auch was übrig blieb von grünem leben
Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.

(Vieni nel parco che dicemmo morto e guarda: — Il riverbero di lontane piagge ridenti, — L'insperato azzurro delle nitide nuvole — Dà risalto alle peschiere e ai sentieri variopinti. — Mira quel giallo cupo, quel tenero verde — di betulle e di bossi; il vento è tepido; — Le ultime rose non sono ancor del tutto sfiorite; — Cogline scegliendo, baciale, intrecciale in ghirlanda. — Non dimenticare questi ultimi asteri — E i tralci purpurei della vite selvatica; — E quanto anche è rimasto della verde vita vegetale — Avvolgila soavemente a formare un'immagine dell'autunno).

Come non è sfondo e scenario, così la natura non è qui neppure un oggetto di contemplazione o di descrizione. E' invece la risonanza, più ancora l'elemento in cui si colloca un'anima variamente commossa per manifestarsi. Non si cerchino quindi quadri, scene, momenti più o meno belli e interessanti. Si cadrebbe nel medesimo errore che cercandovi un'immagine definita di donna od una storia amorosa. Si possono, indubbiamente, seguire le tappe d'un amore presto sfiorito nella prima parte, d'un vano incontro d'una nuova coppia nella seconda, del ritorno di un lontano e finalmente felice amore nella terza, — senza alcun vero costrutto però. Il labile amore, la vana speranza d'amore, il trionfante amore costituiscono appena il punto di partenza, la causale di quelle vibrazioni d'anima, che sono la vera materia poetica del *Jahr der Seele.* E questa materia acquista la sua forma specifica in quanto si adagia nella natura con processo spontaneo, perchè è una elementarità che cerca l'altra più comprensiva elementarità in cui specchiandosi si riconosce. La malinconia dell'autunno, l'oppressione dell'inverno, il giubilo dell'estate hanno trovato una ragione umana, son divenuti, attraverso il palpito di quest'anima, dei fatti cosmici. Si scorrano le diverse poesie: mai la base personale è lasciata, mai si cade nel concettuale o nell'immaginoso e tuttavia l'effetto prodotto da ogni componimento è qualcosa di vasto, di generale. Ci si trova dapprima forse un po' a disagio, in un clima che par algido, poi a poco a poco ci si avvezza e si comprende. Il giubilo dell'estate non è molto diverso dalla malinconia dell'autunno, — a ragione. Autunno ed estate non sono che diverse chiavi del medesimo scrigno. Ma perchè il tono fondamentale di malinconia? Aiuta ancora poco pensare ad una disposizione personale del poeta; converrà piuttosto per ora tener presente lo stato di estremità, in cui la sua anima si trova. Proprio perchè è lanciata dalla passione verso l'infinita elementarità, essa deve sentire i propri limiti. Non ne prova dolore, perchè non si tratta di varcare quei limiti; anche la gioia però è fuor di luogo. Possiamo già intendere così la ragione del titolo dei *lieder,* che formano l'ultima parte dell'Anno dell'anima, la sua eco musicale: *Traurige Tänze* (Danze tristi).

Tra essi e i sogni delle stagioni è aperto uno spiraglio sul mondo con una raccolta di « Iscrizioni e dediche ». Ha la parola qui l'editore dei Blätter für die Kunst, il maestro di poesia. Sono versi occasionali — non nel senso quotidiano —, versi di ricordo, di saluto, di mònito, più sciolti e più diretti che non quelli dei *Preisgedichte.* Anche di sè parla l'autore, e sono le pagine più interessanti. Udiamo una confessione, della quale bisogna prender nota: « Canzoni quali volentieri canterei — non mi sono ancora concesse, amici » (si ripensa al « Fermaglio »; nemmeno la poesia dell'Anno dell'anima è la definitiva); udiamo affermazioni che riprendono con un nuovo intento i gesti ieratici dell'*Algabal*: « Ai miei sogni io riparai fuggendo il volgo... — a valli divine... » — « La parola del vate è a pochi comune... ». Incomincia a disegnarsi la figura di un vate. Tuttora incerto della sua missione il poeta si domanda ancora «se la promessa non abbia mentito». Ma già sente l'elezione nella coscienza d'una regalità ignota ai compagni. Credendo a quanto il tempo insegna, i compagni cercano solo nella povertà la tristezza, solo nello sforzo verso la mèta il segno del destino; egli mostra loro la più dura malinconia nello sfarzo della reggia, il più crudele destino nel compimento del desiderio. Ecco un altro motivo dell'ombra che involge le poesie del *Jahr der Seele.* E' avvertito già un destino personalissimo, è intravvista una strada splendida ma aspra e che richiede una dolorosa rinunzia: « Vergiss nicht: du musst — Deine frische jugend töten... ». (Non dimenticare che tu devi uccidere la tua fresca giovinezza).

Le « Danze tristi » sono i canti della malinconia anche di questa rinunzia. E' rinunzia accettata per amor d'altezza, fatale perchè necessità di questo carattere; verrà poi un compenso certo degno. Non è dunque il caso di resistenze e di lamenti; la dignità del sacrificio consente di compierlo come un atto di festa, danzando. Una sola stagione può dare il colore dell'anima, che si prepara a deporre il desiderio della felicità, l'autunno, l'autunno dei silenzi e dei ricordi, non quello delle maturazioni giocondi, « Hier schreitet man nicht laut nicht oft, — Durchs fenster dringt der herbstgeruch ». L'autunno in questi canti è sempre presente senza essere mai spettacolo e, meno ancora che nell'Anno dell'anima, semplice natura; potremmo dire che è simbolo, se non si temesse di destar l'idea di qualcosa d'irreale e di traslato. Nulla di più concreto infatti di questa sera:

Der hügel wo wir wandeln liegt im schatten
Indess der drüben noch im lichte webt,
Der mond auf seinen zarten grünen matten
Nur erst als kleine weisse wolke schwebt.

Die strassen weithin — deutend werden blasser,
Den wandrern bietet ein gelispel halt:
Ist es vom berg ein unsichtbares wasser
Ist es ein vogel der sein schlaflied lallt?

Der dunkelfalter zwei die sich verfrühten
Verfolgen sich von halm zu halm im scherz..
Der rain bereitet aus gesträuch und blüten
Den duft des abends für gedämpften schmerz.

(Il colle ove noi vaghiamo è già nell'ombra — Mentre quello laggiù vive ancora di luce; — Sopra le sue delicate coltrici verdi — Appena ora la luna si libra simile a bianca nuvoletta. — Le strade, dita accennanti la lontananza, si fanno più pallide; — un sussurro impone ai viandanti d'arrestarsi: — E' un'acqua invisibile del monte — E' un uccello che si cinguetta la ninna-nanna? — Due falene che hanno avuto fretta di uscire — S'inseguono per gioco di stelo in stelo... — Il prato prepara cogli effluvi dei cespugli e dei fiori — Il profumo della sera per un soffocato dolore).

E' certo la concretezza della poesia, ma talmente la realtà di questo poeta, che nemmeno nel mistero d'una sera così piena di luce e d'ombre e di voci egli può obliare sè e il proprio destino. Di mano in mano i quadri si fanno più incantati, immagine di una più arcana commozione. Insieme però si delinea una reazione virile, finchè una domanda sdegnosa (« Willst du noch länger auf den kahlen böden — nach frühern vollen farben spähn?... ») pone termine agli indugi. Il *Jahr der Seele* contiene l'esperienza degl'incanti dell'anima. Deve ora incominciare « il giorno desto ».

II.

Un ciclo s'è chiuso nell'opera di George, il ciclo della giovinezza, e un altro ne comincia. La svolta è visibile anche nei Blätter für die Kunst, i quali mostrano un senso di cresciuta responsabilità e maggiore audacia. Si ha la coscienza d'aver compiuto una prima parte del lavoro ideato a pro' dello spirito tedesco, si vogliono ora ampliare i propositi e si spera in una marcia più rapida. Mentre poco fa ancora si scriveva: « Prima che in un paese possa fiorire una grande arte, bisogna che il gusto sia coltivato per parecchie generazioni », vedendo cioè lontano un mutamento verso il meglio, ora si comincia a parlare del « rinnovamento generale », che s'impone a tutti, si rigettano le accuse di fuga dalla vita, si stringono le fila del piccolo esercito di novatori, avendo perfin cura d'indicare i « conforti per i gregari » necessari al duce. Tutta una concezione di vita radicalmente diversa da quella dei contemporanei si affaccia, è inaugurata. « Un mondo in isfacelo si mostrava in ogni sua manifestazione preoccupato di non far torto ai poveri di spirito; possa il mondo ora sorgente non trascurare i ricchi di spirito ». E i tratti dell'uomo nuovo sono descritti in questo riassunto che è anche un programma: « Se un raggio dell'Ellade è caduto sopra di noi; se la nostra gioventù incomincia a guardare alla vita con animo non più pusillo ma ardente, se cerca nelle cose del corpo e in quelle dello spirito la bella armonia, se ha scosso da sè la smania d'una piatta coltura generale e d'una meschina felicità non meno che i resti della barbarie lanzichenecca, se si tiene lontana tanto dalla rigidezza impettita quanto dalla viltà querimoniosa dei contemporanei e intende di procedere a capo alto nella vita cercando il bello, se concepisce la sua appartenenza al nostro popolo con larghezza d'idee e non colla grettezza dei particolarismi regionali, — in questo si deve vedere il mutare dello spirito tedesco col mutare del secolo ». Gente che ha letto il suo Nietzsche evidentemente; ha però una baldanza che non sembra possa lasciarla piegare sotto il carico assuntosi.

Gl'ideali dell'arte, deduciamo dunque, possono essere assunti per restaurare gl'ideali della vita. E' il secondo grado dell'opera. Desiderio della vita, della vita bella e totale è la tendenza di questi artisti. Ma il desiderio di tal vita può tirare in molte direzioni e condurre a mali passi. In quel *fin de siècle* infatti che in Germania, e altrove, il *sich ausleben* diventò la formula miracolosa della nuova giovinezza a quanti peccati diede origine! (e intendiamo solo quegli artistici). Lo spirito della vita apparve anche a George, ma per indirizzarlo sopra una strada ascetica. Come è narrato nel *Teppich des Lebens* (Il tappeto della vita, — 1899).

L'ormai consueto triadismo georgiano è qui assoluto di regolarità; il *Tappeto* propriamente detto sta al centro, preceduto e seguito da due parti di ugual lunghezza; quindi tre volte ventiquattro componimenti tutti di quattro quartine. Simmetria che ha il suo significato. Chi ha preso in mano la prima edizione illustrata da Melchior Lechter ed ha visto la figura « dell'Angelo troneggiante sulle nubi, i fiori dispensieri di vita e l'arpa toccata dalla mano dell'ultima passione » e poi i candelabri e gli arabeschi marginali intende come qui s'inarchino le vôlte di un edificio austero, nel quale il minimo disaccordo potrebbe apparir disdicevole.

In un tempio addirittura sembra introdurre il *Vorspiel,* il Preludio. Rammentiamo il componimento iniziale degli « Inni ». Quella 'Weihe' che il poeta invocava e che allora era soltanto l'investitura artistica, acquista ora un significato più pieno. Finora il poeta s'è aggirato, contentandosene, tra le realtà o le sembianze corporee del mondo, adesso insaziato e stanco della loro varietà ingannevole cerca l'assoluto. E', in fondo, la prosecuzione di quella ricerca della legge, che già lo tormentava al principio del suo cammino. Occorreva, prima di conseguirla, che si purificasse, chè altrimenti non avrebbe potuto sopportare il giogo. Quando la rinunzia alla felicità terrena ha compiuto la purificazione, la fiamma della vita sembra oscurarsi e spegnersi. Ed ecco apparire a riaccenderla l'Angelo. Appare vestito di fiori, lieve e ridente e dice: « La vita bella mi manda a te — qual nunzio... ». La vita bella, non d'una bellezza meramente estetica, bensì della perfetta bellezza, la vita illuminata dalla grazia. I ventiquattro componimenti adombrano la storia ideale di questa vita, finchè l'eroe piega il capo alla morte. L'eroe, perchè tale ha reso l'inquieto cercatore la devozione all'Angelo. La sottomissione non è però stata improvvisa nè pacifica. Un primo gruppo di sei poesie rappresenta la lotta che l'anima deve superare perchè il patto coll'Angelo sia stretto ed efficace, un secondo gruppo di altre sei mostra gli effetti della conseguita comunanza, un terzo gruppo il riflesso di essa sul mondo, — l'azione cioè esercitata —, l'ultimo gruppo il crescere dell'intimità dell'anima coll'Angelo, fino a dirsi sua per sempre. E' la più complessa e serrata fantasia di George, il suo mistico viaggio al cielo. Non è il cielo d'una religione positiva, non è neppure un al di là, è questa terra stessa tutta piena del Dio unico, che folgora nei cuori costringendoli a volere solamente lui e la sua legge. L'Angelo non parla mai 'di peccato o di costume', di 'vergogna' di 'pentimento e di maledizione'. Chi ha fissi gli occhi in Dio riconosce e sceglie senza fatica il giusto, nè per questo ha bisogno di un premio. Chi vuole Iddio non deve lasciarsi ingannare dalla molteplicità delle cose; la legge dice: « se anche le forme delle cose sono migliaia e migliaia — solo una, la mia, è la vera ». Non c'è da patteggiare, non c'è da esitare; l'Eterno impone: « io voglio!, voi dovete! ». — Una volta penetrato del volere divino, l'eletto può discendere dal suo eremo e mescolarsi tra gli uomini e rivedere i campi della terra paterna. Leva la voce, desta qua e là taluni compagni di pena, stringe mani fraterne, si gode gioie dimenticate. Ma la terra non è più capace di offrirgli il conforto di cui l'anima ha bisogno:

Ihr ist als ob bei jeder zeitenkehr
Sie mehr nur hungre nach der heiligen zehr.

(E' come se ad ogni nuova stagione — Più cresca la sua fame del cibo divino).

La terra non ha più promesse. Come dunque non istaccarsi decisamente da lei e guardare soltanto là dov'è il bene « che questi giorni variopinti non recano più »? Finchè dura la vita però non cessa la lotta. I colloqui coll'Angelo porgono il nutrimento vitale tra colpi dolorosi:

So werd ich immer harren und verschmachten
Die sonne steigt noch, meine fahrt wird schlimm.
« Gepeinigt wärest du von gleichem trachten
Auch wenn ich heut dir sagte: Komm und nimm!... ».
. . . .
So ring ich bis ans end allein? so werd ich
Niemals versenkt im arm der treue? sprich!
« Du machst dass ich vor mitleid zittre. Freilich
Ist keiner der dir bleibt, nur du und ich ».

(Dovrò dunque sempre attendere e consumarmi? — Il sole è ancora nel salire, il mio viaggio si fa difficile. — « Morso saresti dallo stesso tormento — Anche se oggi ti dicessi: vieni e prendi! » — ...Dunque lotterò sino alla fine solo? Non poserò — Mai tra braccia fedeli? parla! — « Tu mi fai tremare di pietà; certo — Niuno è che ti rimanga: tu ed io soltanto ».

Quando giunge la fine infatti nessun amico è vicino al morente. Solo l'Angelo rimane a vegliarlo; scaccia col vino dell'oblio le ombre degli ultimi affanni, allevia il peso del distacco terreno, riassume col suo atteggiamento « hoch und fest » (alto e saldo) l'immagine della raggiunta vita perfetta.

Chi è l'Angelo? Per avere qualità d'imporre una legge che venga accettata da un tale spirito non può essere qualcosa di estraneo a lui. E di fatto è, a chiamarlo grecamente, il suo dèmone. Diversi elementi nel « Preludio » ricordano il mistico viaggio della purificazione dantesca, che George proprio in questo tempo aveva preso con fervore a studiare; ma nel moderno la guida alla perfezione non è una Beatrice, non è qualcosa di trascendente, è la volontà stessa che esprime da sè il proprio paradiso e la propria teologia. Il cattolicismo ha prestato a George soltanto alcune delle sue forme e la risolutezza del suo ascetismo.

Il « Preludio » ha offerto lo specchio d'una vita ideale illuminata dalla rivelazione dello spirito, le due altre parti danno la prima singoli aspetti della vita del mondo, quali li vede l'anima illuminata, e l'ultima i canti del ricordo della vita che fu. Come un tappeto si presenta la vita degli uomini al contemplante, un tappeto dove s'intrecciano figure e piante, linee e stelle, segni confusi, strani, immobili enigmaticamente. Ed ecco una sera tutto si anima. Si districano dal foltó dapprima le forze originarie della natura e dell'umanità, poi si vedono quest'ultime agire, e come tormentino quando siano al servizio della passione terrena e come esaltino quando inducano all'obbedienza della legge.

DER VERWORFENE

Du nahmest alles vor: die schönheit grösse
Den ruhm die liebe früh-erhitzten sinns
Im spiel, und als du sie im leben trafest
Erschienen sie verblasst dir nur und schal.

Du horchtest ängstlich aus am weg am markte
Dass keine dir verborgne regung sei..
In alle seelen einzuschlüpfen gierig
Blieb deine eigne unbebaut und öd.

Da fandest seltne farben schellen scherben
Und warfest sie ins wirre blinde volk
Das überschwoll von preis der dich berauschte..
Doch heimlich weinst du - in dir nagt ein gram:

Beschämt und unstät blickst du vor den Reinen
Als ob sie in dir läsen.. unwert dir
So kamst du wol geschmückt doch nicht geheiligt
Und ohne kranz zum grossen lebensfest.

(Tutto ti sei preso in anticipo: bellezza, grandezza — La fama, l'amore con sensi precocemente accesi — giocando; e quando quei beni li incontrasti nella vita — Ti apparvero sbiaditi sol più e sciocchi. — Spiasti ansioso sui crocicchi nella piazza — Che nessun moto ti rimanesse occulto... — Bramoso d'insinuarti in ogni anima — Lasciasti la tua incolta e deserta. — Trovasti colori rari, sonagli, cocci variopinti — E li gettasti tra i mucchi di folla cieca — Che si gonfiò delle tue lodi, e tu te ne inebriavi... — Ma in segreto piangi — ti rode un affanno: — Vergognoso incerto il tuo sguardo sfugge quello dei Puri — Come se potessero leggere in te.. a te stesso vile — Tu sei così venuto cinto d'ornamenti ma non consacrato — E senza ghirlanda alla gran festa della vita).

Figure storiche porgono esempi tipici, e finalmente sette erme drammatizzano plasticamente i moventi eterni della vita dello spirito. Poesie non facili a intendere quelle del « Tappeto ». Alcune figurazioni di un adorabile candore, alcuni quadri luminosi e d'una vigoria imponente si alternano ad altri stipati di contenuto grave ed oscuro. Si è che un contenuto nuovo appare nell'opera di George: il mondo, la varia umanità vivente. Ad essa egli va incontro solo ora che ha fissato per sempre i limiti e il compito della sua anima: la vede a così dire dalla soglia di un tempio. Possiamo dunque già indovinare quale sarà la sua attitudine di fronte all'umanità, — quella di un giudice e di un sacerdote. Il giudice del 'Settimo Anello' e il sacerdote della 'Stella del Patto' sono in nuce nel *Teppich.* Giudice e sacerdote non avrebbe senso parlassero, se la speranza di venire intesi non fosse garantita da una cerchia di persone vive e presenti che ascoltano e accettano. Questa cerchia esiste già intorno a George, onde ben naturalmente alle figurazioni simboliche della vita del mondo seguono i saluti ai fedeli, ai discepoli.

E' questo il principio della terza parte, dei *Lieder von Traum und Tod.* Nascono tutti da momenti lirici questi saluti, perciò tengono con ragione il loro posto tra le canzoni del sogno e della morte. Nelle quali poi il poeta, lasciando i compagni, rientra in sè stesso e, quasi dando la risonanza elegiaca della trasfigurazione attuata nel «Preludio» canta la malinconia umana di quell'indiamento. Un sogno dunque è stata la sua, è sempre l'esistenza umana, e al risveglio vien subito la morte. Ora che lo sa, egli non può più guardare alla natura altrimenti che ad una visione, e tra gli uomini egli è appena un cuore che batte non inteso. Non serba però loro rancore; assiste ai loro giuochi commosso, perfino grato. Così il tono di questi canti è sommesso, dolcemente rassegnato. La mèta voluta dallo spirito rimane ben ferma indubitatamente, ma il cuore s'attarda per brevi istanti a rimemorare il passato, a salutarlo con l'ultimo resto d'amore terreno. La vita è conchiusa, brilla nel ricordo e si spegne in pochi brevi versi d'un ritmo incantato.

Mild und trüb
Ist mir fern
Saum und pfad
Mein geschick,
Sturm und herbst
Mit dem tod
Glanz und mai
Mit dem glück.
Was ich tat
Was ich litt
Was ich sann
Was ich bin:
Wie ein brand
Der verraucht
Wie ein sang
Der verklingt.

(Chiaro e torbido — Mi sta lontano, — Sosta e viaggio, — Il mio destino; — Tempesta e autunno — Colla morte — Sole e maggio — Colla felicità. — Ciò ch'io feci — Ciò ch'io soffrii — Ciò ch'io volli — Ciò ch'io sono: — Come un incendio — Che si spegne — Come un canto — che si perde).

Il balbettio dei monosillabi è appena un pigolio di note esili, affannate, quasi afone, eppure quale onda si solleva e cade nelle minuscole strofe! E' proprio il giusto accento lirico di questo lamento che non vuole confessarsi, e che non avrebbe invero ragion d'essere dopo la trasfigurazione del *Preludio*, ma che attraverso la contraddizione incontra la poesia. Anche l'ultimo verso dell'ultimo canto, supremo riassunto elegiaco della vita eroica, ha lo stesso ansito spezzato

Glanz und ruhm rausch und qual traum und tod.

(Splendore e gloria, ebbrezza e tormento, sogno e morte).

Col *Teppich* fin l'ultimo residuo della formula « l'arte per l'arte » è superato, ed è posta invece un'esigenza che par trascendere l'arte stessa, l'esigenza della vita eroica.

* * *

Seguì una lunga pausa. Il «Settimo Anello» (*Der Siebente Ring*) comparve solo otto anni dopo. Contemporaneamente si rallentava la pubblicazione dei Blätter für die Kunst. Anche i segni esteriori indicano un faticoso travaglio. Nell'attesa l'artefice operoso fa cadere l'edizione dei *Zeitgenoessische Dichter* (Poeti contemporanei, due volumi) e dei primi saggi di versione della Divina Commedia; l'educatore opera colla pubblicazione dell'antologia in tre volumi: Jean Paul, Goethe, il secolo di Goethe.

Non facile impresa riaccordare la lira dopo i canti del « Tappeto ». La posizione raggiunta con essi non consentiva ripetizioni nè sperimenti d'altro genere; non consentiva nemmeno ripiegamenti. Colla sua scelta l'Angelo aveva implicitamente imposto all'eletto un compito: uscire nel mondo schiavo della 'varietà' ingannevole e dimentico della legge per richiamarlo al dovere. L'ambizione del condottiero e della sua schiera è dunque, diciamo, rinnovare, dopo l'arte, le anime. Il metodo del loro procedere deve rimanere l'aristocratico. Leggiamo nei Bl. f. d. Kunst: « Una nuova coltura nasce in quanto uno o più spiriti archetipi (*Urgeister*) manifestano il ritmo della loro vita, il quale viene dapprima accolto dalla comunità dei loro fedeli e poi da strati sempre più larghi ». Un processo tipicamente religioso, e che dà un valore specialissimo al Maestro ed alla comunità. In contrasto alla tendenza comune del tempo, di riconoscere l'importanza degli uomini dalle loro opere, si accetta il principio mistico di giudicarli dal loro essere. Il Maestro — riconosciuto uno spirito archetipo — si avvia ad essere considerato come un taumaturgo. La comunità vive della sua parola; ma egli poi non può più aver la conferma dell'utilità della propria azione che dalla rispondenza del mondo. E mentre l'azione (di tal genere!) non può essere che lenta, la breve vita di un uomo urge al compimento.

Ricordiamo quali fossero quegli anni del primo novecento per la Germania: come la crescente prosperità economica favorisse il consolidarsi d'un materialismo arrogante e d'un'albagia pericolosa mentre si accumulavano i germi della decadenza e del grande conflitto futuro. Poteva in tali condizioni rimanere paziente uno spirito impetuosamente dominatore? La coscienza di continuar a dare un esempio utile nell'arte non bastava più, ora che si voleva ben altro. D'altra parte illudersi non era possibile. « Mai come oggi si è avuta una simile tirannia delle masse; mai come oggi quindi l'azione del singolo è stata infruttuosa». Venne la conclusione « Oggi veramente l'arte è in rotta colla Società ». Che fare? Trarsi in disparte o adoperar l'arte come un'arma? Non c'è dubbio ormai, poichè il poeta s'è mosso verso il mondo. Contro la società corrotta e imbelle egli lancerà l'anatema. Nascono i sirventesi (*Zeitgedichte*), riuniti poi nel « Settimo Anello ». Anche materialmente vorrà segnare il suo distacco dalla società odierna: la sua interpunzione era stata fin da principio diversa dalla consueta, assai parca come si conveniva a uno stile lapidario; d'ora innanzi i suoi libri saranno addirittura stampati in caratteri speciali, la *Stefan George-Schrift*, una riproduzione tipografica della sua mano di scritto.

Ma la collera, l'anatema sono appena negazione. Fin lo spirito più saldo, più certo del divino può andare sommerso quando l'umanità che si tenta di trascinare non sente lo scherno e lascia cadere nel silenzio i moniti: « Andavamo verso un'umanità mutilata e inaridita, che non cessava di vantarsi delle sue molteplici conquiste e raffinatezze materiali, mentre il senso per il grande, nell'azione e nell'amore, stava per tramontare... Pareva infuriasse una lebbra, contro la quale nessun rimedio fosse giovevole, e destinata a uccidere in tutti gli uomini l'anima ». I fedeli stessi perdevano a poco a poco la fiducia nell'avvenire; il Maestro non aveva più nessuna parola nuova da dar loro. Quand'ecco in questa luce d'apocalissi il miracolo. Il miracolo ha un nome nell'opera di George, si chiama *Maximin*.

Col nome di Maximin Stefan George ha voluto eternare un suo discepolo presto rapito dalla morte, il quale colla sua splendida giovinezza gli diede viva ed immediata la sensazione del divino. Quella sapienza e quel disgusto del mondo, quella volontà di purezza e di perfezione che gli altri compagni e lo stesso Maestro s'eran dovuti faticosamente procacciare, e nelle loro mani rimanevan beni incerti come ogni bene umano, questo veramente eletto parve loro li recasse con sè dalla nascita. Perciò poteva mostrare a loro dubbiosi le cose « come le vedono gli occhi degli dei ». Egli doveva essere dunque la guida attesa. Anche il Maestro poteva inchinarsi di fronte a lui, 'Herr der Wende'.

Converrà soffermarci un po' a cercar d'intendere come George fosse pronto all'accettazione di questo miracolo, perchè su di essa poggia l'ulteriore opera sua ed in essa hanno origine i consensi più incondizionati ed i dissensi più risoluti da lui. Intanto, guardando le cose dall'esterno: come poeta George non poteva non aderire alle crescenti tendenze irrazionali dell'epoca, e già vedemmo come per lui e i suoi il supremo valore umano fosse nella 'Gestalt', nella persona, nel mistero dell'essere, e non risultasse dalla somma delle opere. Poi, tutti gli sforzi del restauratore avevan sempre mirato alla conquista di una legge, della norma infallibile. Anche il suo amore e il suo studio di bellezza, anche il suo distacco dal 'volgo', il suo rifugio nel tempio avevano questo significato. Desiderio della bellezza, bisogno dell'isolamento, gusto della solennità avevano a poco a poco posto come ideale quello che fu da lui chiamato il prodigio ellenico. Tra la fine del vecchio ed il principio del nuovo secolo si parlava molto in Europa dell'*Ellade*. Bisogna però tener presente che per un artista tedesco l'amore della Grecia antica poteva essere qualcosa di assai diverso che non ad es. per un italiano. Il D'Annunzio delle Laudi non trova una tradizione nazionale continua che lo ricongiunga al Foscolo; Stefan George poteva riattaccarsi ad Hölderlin attraverso Nietzsche e pensatori e poeti diversi. Il grido finale d'un componimento del « Preludio »: « Ellade eterno nostro amore! » si può dire salga da tutto un secolo e più di tradizione germanica; e c'è chi afferma che gli elleni di oggi sono i tedeschi. Che tale essendo l'attitudine del suo spirito e la tradizione in cui s'inserisce, George mostrasse ora d'inchinare ad un pensiero di colorazione platonica non può far meraviglia. Platonismo e neo-platonismo sono lieviti periodicamente agenti nell'anima tedesca. Nel caso di George poi restaurare significa pure riscoprire gli aspetti primi delle cose; e il pessimismo che non può scorgere alcun germe di salute in una data società ma la vede condannata a infradicire sempre più se uno o alcuni spiriti archetipi non la riportino di forza alle origini, non è molto dissimile da quelle delle credenze emanatiste. Non meno caratteristico è il fatto che questi archetipi sono dei giovani, anzi che avendo ora l'un d'essi oltrepassato il mezzo di sua vita un altro gli venga in soccorso cinto addirittura dell'incorrotto fiore dell'adolescenza. Presso i Greci — presso Platone — sono gli adolescenti i ridestatori dello spirito per eccellenza creatore, di Eros. E George dice: « Noi sappiamo che solo età decrepite vedono nella giovinezza unicamente preliminarità, preparazione, e mai vertice e compimento, e che la non peritura potenza degli eroi sta più nella loro persona che non nelle loro parole e nelle loro gesta ». E cita Alessandro, progettante giovinetto le immense spedizioni compiute più tardi, e Cristo a dodici anni confutatore dei dotti nel tempio; l'uno e l'altro morti nel fiore degli anni. Di rincalzo F. Gundolf osserverà come siano sempre figure di adolescenti gli eroi più rappresentativi dello spirito tedesco da Sigfrido a Parsifal, da Simplicio a Walt, perchè per greci e tedeschi il culmine dell'umanità è dato dai *Jünglinge*, dal grado del perfetto fiorire, quando lo spirito si desta alla vita cosciente nel bel corpo. La giovinezza del bell'eroe desto è — si legge nei Bl. f. d. Kunst — l'immagine più viva del divino; su di essa quindi bisogna appuntare gli sguardi. Tutte le spiegazioni presentate per chiarire come i maggiori spiriti della Germania a cominciar da Goethe abbiano messo l'arte greca, la plastica specialmente, al di sopra di ogni altra sembrano insufficienti; al fondo d'ogni ragione e d'ogni motivo deve stare la fede « che di tutte le manifestazioni dei millenni a noi noti il pensiero greco che: 'il corpo, questo emblema della caducità, il corpo sia il dio', è di gran lunga il più fecondo e comprensivo, di gran lunga il maggiore, il più audace, il più degno dell'umanità ». Può darsi che queste audacissime parole non siano di George stesso; dal terreno di questa fede però è nato Maximin. Il quale, non che stare in contrasto col Preludio del *Teppich*, dovrebbe esserne il compimento. Il nuovo eroe è l'ideale perfetto, il semidio, perchè, quasi fenice sorta dalle ceneri di quell'altro che sino all'ultimo aveva avuto bisogno dell'assistenza dell'angelo, reca in sè la certezza della legge, e il suo bel corpo è il segno dell'armonia. Ond'egli riassumerebbe la polarità della religione greca: incarnazione del dio, indiamento del corpo. E' questo il punto d'arrivo del processo religioso di Stefan George. Che da simile specola egli abbia potuto incielare Maximin, celebrandolo un dio venuto in terra a ridare agli uomini la fede e la volontà della perfetta vita, non la più troppo stupire. Ed è di per sè chiaro come a questo punto si alzino le più veementi proteste.

A noi importa adesso di mostrar gli effetti di tal religione nell'opera di George. Se si potesse fare astrazione dal resto e giudicare d'un processo così complicato da un punto di vista unicamente estetico, basterebbe forse considerarlo come il mezzo che ha consentito al poeta di superare la difficoltà sorta dal bisogno di crescere oltre il *Teppich* potenziandone le tendenze e non battendo una strada nuova. E infatti l'Angelo era il messo dello spirito della vita; ora si rivela personalmente lo spirito stesso. Accesa di lui l'anima del poeta può ricavarne nuovo più caldo fervore lirico e per ordine avutone può ergersi con miglior ragione a giudice del mondo. Come non ne avrebbe la forza e la dignità se ha ottenuta la suprema consacrazione? Ed ecco in un primo tempo George mostrarsi l'inebriato cantore delle cose primigenie e dello stato della grazia (*Der Siebente Ring*), in un secondo assumere il tono del profeta (*Der Stern des Bundes*).

* * *

Il settimo anello (lo si intenda nel senso di un cerchio magico) comprende sette parti di ugual lunghezza, il cui centro è il libro di Maximin. Perchè centro, ormai comprendiamo. Alla periferia stanno le parti meno fortemente improntate del suo suggello (le *Tafeln* alla fine e gli *Zeitgedichte* al principio); anch'esse però non si possono intendere appieno che mirando alla fonte mediana.

I primi *Zeitgedichte* erano apparsi nei Bl. f. d. Kunst del 1902-03. Vedemmo come siano nati. Il poeta sente il dovere del vate e per la prima volta fa uso de' suoi diritti, sfoderando le armi. A bel principio una protesta che è un programma:

Ihr meiner zeit genossen hannlet schon
Bemasset schon und schaltet mich-ihr fehltet.

I suoi contemporanei l'hanno già giudicato, già condannato, — sono in errore. Hanno creduto di udire la voce d'un ieratico principe chiuso nel tempio a contar sillabe di versi armoniosi. Non si vedevano le lacrime e le tempeste d'una rude giovinezza operosa. E taluni che l'avevan caro eran guadagnati dalla dolcezza dei suoi canti. Ora che d'intorno a lui incomincia a levarsi un sussurrio arcadico, egli suona la diana e d'impeto conduce alla mischia. Non c'è ragione di stupore o di lagno

Ihr sehet wechsel, doch ich tat das gleiche.

Non c'è mutamento; egli continua in realtà a fare quel che sin qui ha fatto. Erano gli altri che non l'intendevano, e non l'intendevano perchè il loro concetto della poesia e del poeta era angusto. Esaltando ora alcuni vati e alcuni grandi (Dante, Goethe, Nietzsche, Böcklin, Leone XIII), celebrando con altri canti alcuni esempi di vera maestà e di vera fedeltà, lanciando il suo scherno al tempo, egli chiarisce col paragone la differenza. Il suo più ampio concetto di poesia gli consente così di celebrare come giusto vertice del carme dantesco il Paradiso (questo quando la critica continuava a negare la poesia del Paradiso). Parla Dante, rammenta il suo esilio, il suo destino, il suo poema, e come appena diffuso l'Inferno gli procurasse fama:

... Doch als ich drauf der welt entfloh, die auen
Der Seligen sah, den chor der engel hörte
Und solches gab: da zieh man meine harfe
Geschwächten knab — und greisentons... o toren!
Ich nahm aus meinem herd ein scheit und blies —
So ward die hölle, doch des vollen feuers
Bedurft ich zur bestrahlung höchster liebe
Und zur verkündigung von sonn und stern ».

(Ma quando poi fuggii dal mondo e vidi — i campi dei beati e udii i cori degli angeli — E tanto riprodussi: allora s'accusò la mia arpa — D'un tono indebolito, da ragazzo o da vecchio... o stolti! — Io tolsi dal mio focolare un tizzo e vi soffiai — E fu l'Inferno; ma tutto il mio fuoco — Mi occorse per irraggiare il primo Amore — E dar l'annunzio del Paradiso).

Il che suona già come una risposta anticipata ai critici della nuova poesia georgiana. Perchè la massa non intende ciò che è nel poeta? Perchè le manca fede e amore. Leone XIII canta nell'ode dedicatagli: « Vieni, fanciullo divino, soccorri al mondo che perisce », e il poeta commenta: « Das neue heil kommt nur aus neuer liebe », la nuova salute verrà solo da un nuovo amore. Nietzsche, Böcklin sono ringraziati per aver reso possibile la venuta del nuovo amore conservando « in tempi freddi il fuoco sacro ». Il nuovo amore non verrà senza che prima un castigo abbia lavato le colpe. La città morta, pronunzia il giudizio di condanna sulla viva e prosperosa, quando questa soffocata dall'aridità della propria ricchezza viene ad implorare salvezza.

Un selvaggio scherno esce da tutti questi sirventesi, di un'anima che non vuol riconoscersi nel suo tempo. Sopra ogni altro terribile la *Porta Nigra*. Dal grandioso monumento romano di Treviri il poeta vede uscire il fanciullo Manlio, ai suoi giorni il più spregevole degli esseri. Ed è proprio costui, un drudo dei legionari dei Cesari ma avvezzo alla forza e alla grandezza romana, che deve irridere agli uomini d'oggi 'tumide larve dagli occhi spenti' e gridare

Das edelste ging euch verloren: blut.

E' detta così la parola conclusiva di questi inni dello sdegno: ciò che manca ai moderni è l'essenza più preziosa, il sangue, — ed è pure espressa la necessità di una rigenerazione per riacquistare il diritto a vivere. Ad affrettare questa rigenerazione ormai il vate vuol dare ogni sua fatica.

Dopo la diana dei sirventesi la seconda parte del volume (*Gestalten*) mostra le forze della distruzione e della ricostruzione all'opera. Nel *Teppich* avevamo visto queste forze incarnate in persone; qui le persone, dove compaiono, sono mitiche e tra esse emergono i misteriosi spiriti stessi del bene e del male. Che la drammatica rappresentazione si serva a volte del dialogo non può maravigliare; nel pensiero di George dovrebbe nascere da queste evocazioni delle sostanze stesse della vita il vero dramma (del quale egli diede l'esempio a più riprese in alcuni tentativi). Qui però la forma dialogica non veste alcun conflitto, e la maggiore drammaticità è proprio raggiunta in quelle poesie, nelle quali sono semplicemente presentate le potenze divine e le infernali. Le streghe e sopratutto l'anticristo sono i più paurosi fantasmi. L'anticristo è già gigante e terribile nella rotta descrizione di chi l'ha veduto da lontano:

Dort kommt er vom berge, dort steht er im hain!
Wir sahen es selber, er wandelt in wein
Das wasser und spricht mit den toten.

(Là egli scende dal monte, là s'appiatta nel bosco! — Coi nostri occhi abbiam visto com'egli trasmuta — In vino l'acqua e parla coi morti).

Le sue parole, la sua risata centuplicano il terrore. Con un ritmo di campana martellante che riempie un buio sempre più angoscioso egli dichiara le sue arti, svela le sue vittorie, spiega le sue reti inesorabili. Poichè ottengono da lui tutto quanto la loro cupidigia desidera, gli uomini esultano, ed egli invece tutto distrugge. Quando sarà consumato l'ultimo resto della linfa vitale, intenderanno.

Dann hängt ihr die zunge am trocknenden trog,
Irrt ratlos wie vieh durch den brennenden hof..
Und schrecklich erschallt die posaune.

(Allora la vostra lingua penzolerà nel truogolo asciutto — Ed errerete disperati come bestie in una fattoria incendiata — E tremenda echeggierà la tromba).

Apparirà naturale dopo questi accenti che il canto di chiusa sia un coro e cominci « I tempi sono pieni ».

Dopo la visione apocalittica il libro seguente reca l'atmosfera in cui potrà muoversi il salvatore. *Gezeiten* è il libro della rinnovellata passione. La passione si rinnovella perchè si approssima il dio che riporterà l'amore, è ben diversa però da quella dell'Anno dell'anima. Ebbrezza e non più malinconia essa produce. Dietro alle varie figure infatti, le quali di volta in volta accendono la fiamma d'amore s'indovina sempre Eros, il bel dio che compensa d'ogni attesa e d'ogni martirio. La passione solleva e abbatte come la marea, tormenta, consuma, ma intanto ogni parola che nasce da quella guerra ha un impeto innico. E un cantico di lode e di devozione è l'ultimo degli inni: Tu sei il mio Signore! Quando, sempre con diverso aspetto e pur tosto riconoscibile e bello, tu compari sul mio cammino, io umilio a te la mia cervice... ».

Finalmente il dio si rivela in forma viva. Il libro di *Maximin* è il più severamente architettonico: tre poesie celebrative dell'incontro, tre del reciproco riconoscimento, tre di lutto, sei in vita e in morte di M., tre preghiere; le ultime tre narrano l'immedesimarsi dello spirito del poeta con quello del trasfigurato. Il 'mistero' del fanciullo Maximin così è compiuto. Colui che lo ha riconosciuto dio ne sarà in avvenire il profeta.

Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

(Io sono soltanto una favilla del fuoco sacro — Io sono soltanto il rimbombo della sacra voce).

Gli ultimi tre libri del Settimo Anello sono un graduale riprender terra da questo rapimento; il quinto richiama il secondo, il sesto il terzo finchè l'ultimo ritrova il piano del primo. L'apparente asimmetria del ritorno si spiega psicologicamente. *Traumdunkel* s'intitola il libro più prossimo al *Maximin*. Dopo la luce della rivelazione divina tutto sembra oscurità e sogno; nella notte agitata ribalenano come fantasmi le potenze e i paesi conosciuti nel giorno soleggiato. Che il buio sia passeggero, che l'acquista certezza debba ricondurre alla luce e a una pace prima ignota lo dicono i *Lieder*. Leggendo versi teneri e semplici, che ricordano quelli di *Sagen und Saenge*, udendo levarsi da altri una musica meno lusinghevole ma possente, anche gl'increduli nella divinità di Maximin dovranno riconoscere che quel travaglio e quella fede han dato nuova vena a George. Un solo esempio:

Hier ist nicht mein lichtrevier
Wo ich herrschte wo ich freite.
Himmel ist mir fremd und breite —
Arme flur mit magrer zier.

Sandige strecken unbebaut..
Zwischen halden die verdorren
Streckt die dünnbelaubten knorren
Hier ein baum aus hagrem kraut.

Welch ein zirpen dringt ans ohr!
Vom gezweig ein tönend wispeln..
Nun erkenn ich Dich am lispeln.
Du bist nah: bald scheinst du vor!

Nirgends weiss ich ziel und sieg
Wem zu freude wem zu nutze
Und ich weiss mich nur im schutze:
Bin auch hier auf Deinem weg.

(Non è qui la mia regione luminosa — Dov'io avevo dominio, dove trovavo amore. — Straniero m'è il cielo e la terra — Povera terra con magre bellezze. — Sab-

biose distese incoltivate... — Tra mucchi di arido terriccio — Allunga con poche foglie i suoi nocchi — Un albero in mezzo a simili erbacce. — Ma qual frinio mi giunge all'orecchio? — E' un bisbiglio, dai rami che si fa musica... — Ora ti riconosco al sussurro. — Tu sei vicino: presto apparirai! — Da niuna parte so più mèta nè via, — A chi giovare, chi confortare — E solo mi so anche qui sotto il tuo schermo: — Sono anche qui sopra la tua strada »).

* * *

A lui e ai suoi fedeli però non era dubbio che tal fiore poetico fosse appena una conseguenza d'un ben altro fiore. Col « Settimo Anello » St. George compie il periglioso passo d'aspirare ad una dignità superiore a quella del poeta. Non ch'egli d'ora innanzi spezzi o sprezzi la forma; cerca anzi di farsi fin più severo artefice di prima. Ma quel che ora dice vuol avere per sè stesso valore, esser più che poesia, esser sapienza, presentimento o comunicazione divina. Ogni poeta dice: « Est deus in nobis »; ma non so quale altro poeta abbia osato prender tanto alla lettera questa, che è una verità umana. George crede d'essere il solo a poter dire che c'è un dio in lui, perchè a lui solo il dio parlerebbe.

.. In jeder ewe
Ist nur ein gott und einer nur sein künder.

(In ogni evo c'è solamente un dio, ed uno solo è il suo profeta).

La critica dinanzi a lui non deve avere più senso; quel ch'egli dice non può esser detto altrimenti. La poesia è il suo linguaggio naturale, come lo era per i vati antichi, rivelatori del senso dei misteri. La bellezza in tal poesia non è più cercata, è data di per sè, essendo il corpo naturale della verità. L'arte non è più servita, tocca a lei di servire. Il poeta ha il gesto e la sicurezza d'infallibilità d'un sacerdote nel tempio. Al suo fedele che ascolta con orecchio pio le sue parole sembiano creare operazioni magiche. E quale è il contenuto precipuo, l'operazione di questa poesia? Poichè i tempi sono pieni, e sono tristi, il compito del vate sarà di comunicare la collera del dio, di annunziare il castigo. Il tono profetico risuona già nel *Settimo Anello*, specie nell'ultima parte, nelle « Tavole ». In esse gli amici, cui come di consueto il poeta si rivolge, sono dei mistici discepoli; la voce del Maestro nel salutarli, nell'incuorarli, nel riprenderli ha una sentenziosa solennità. E profezie in senso stretto son pur qui contenute:

Ich sah von fern getümmel einer schlacht
So wie sie bald in unsren ebnen kracht...

(Ho visto lontano il tumulto d'una battaglia — Quale presto strepiterà sui nostri campi).

E' l'ora dantesca di George. Dei tre massimi spiriti poetici della civiltà europea il primo ad aiutarlo a ritrovarsi fu il conterraneo Goethe; dicemmo dell' Antologia. A Shakespeare chiese incitamenti più profondi quando sentì la necessità di evocare le forze elementari della vita e scoprire nel mistero dell'amore umano il segreto del divino; al *Maximin* va connessa anche la versione — pubblicata nel 1909 — dei Sonetti scespiriani. Sull' ultimo gradino sta Dante. Fin dal 1900-01 erano apparsi i primi saggi di traduzione della Commedia, nei Bl. f. d. Kunst. Ma che la prima raccolta sia venuta in luce nel 1909 e che d'allora sino al 1925 siano apparse altre quattro edizioni sempre accresciute, mostra come solo dopo il 'Settimo Anello' sin andato aumentando l'interesse dantesco di George. Non avendo egli mai avuto l'intenzione di tradurre intero il poema ed essendosi riservata la libertà di scegliere a suo talento, è notevole osservare come all'Inferno sin fatta nella scelta la minor parte, mentre la maggiore è riserbata al Purgatorio e al Paradiso e in ispecial modo ai canti dei poeti e dei cantori (Virgilio, Casella, Sordello, Stazio, Buonagiunta, Guinizelli, A. Daniello), e ai canti profetici (Farinata, Brunetto, Cacciaguida) e agli apocalittici del Paradiso terrestre. Al fervore medievale di Dante St. George temprò il suo fervore gotico; dall'esempio di Dante derivò il conforto per il temerario ardire di farsi giudice e profeta.

Il volume col quale il moderno volle rinnovare l'audacia dell'Alighieri comparve nel 1914 poco avanti lo scoppio della guerra europea. Alcuni canti più significativi avevan visto la luce quattro anni prima nei Bl. f. d. Kunst. Da anni cioè l'anima del poeta era già piena della grande tempesta che doveva scatenarsi e l'annunziava non creduto. E' in sua raccolta più austera lo *Stern des Bundes*. Il simbolismo numerico vi è perfetto. Ripreso il totale dantesco di cento canti: nove d'introduzione, novanta in tre libri di ugual lunghezza e ciascuno diviso in tre decine, un corale di chiusura. Sono però canti di pochi versi, concentratissimi, scarniti fino all'inverosimile. Pochi hanno andamento melodico, dolcezza lirica, e anche in quelli non v'è alcuna lusinga terrena. Per i più non è neppure il caso di parlar di canto. Hanno una voce aspra, irruente o ermetica e lontana; sono invettive, appelli, profezie, preghiere, detti sapienti. Vien da pensare talvolta alla poesia gnomica dei popoli antichi, nella quale il verso era l'espressione naturale dell' ammaestramento, perchè non tanto si trattava di manifestare una o l' altra verità quanto piuttosto di ridestare con solenne suggestione il gusto della verità, di rimemorare l'appartenza del singolo al tutto, di ristabilire il contatto col principio originario della vita. E' tale infatti l'atteggiamento del libro. Poesia religiosa dunque, che trae il suo contenuto, meglio che da motivi e situazioni particolari, dall' unico fuoco del sentimento della divinità. Come ogni poesia religiosa anche questa è monotona nel fondo e varia di spunto, tocca momenti diversi della vita e riconduce sempre al medesimo centro. Di nuovo, più recisamente anzi che quella del « Settimo Anello », essa si nega ad ogni critica. Onde i lettori reagiscono ora con una negazione sommaria, ora con un entusiastico consenso. Una cernita che non deve spiacere a George.

Il consenso fu più vasto e immediato che mai per l'innanzi. Non parevano gli avvenimenti del tempo confermare clamorosamente lo spirito apocalittico e profetico del vate?

Auf stiller stadt lag fern ein blutiger streif.
Da zog vom dunkel über mir ein wetter
Und zwischen seinen stössen hört ich schritte
Von scharen, dumpf, dann nah. Ein eisern klirren..
Und jubelnd drohend klang ein dreigeteilter
Metallen heller ruf und wut und kraft
Und schauer überfielen mich als legte
Sich eine flache klinge mir aufs haupt —
Ein schleunig pochen trieb zum trab der rotten..
Und immer weite scharen und derselbe·
Gelle fanfaren-ton... Ist das der letzte
Aufruhr der götter über diesem land?

(Lontano sulla città silente si librava una striscia sanguigna. — Dal buio s'addensò sopra di me una tempesta — E tra i suoi colpi io udivo passi — Di squadre, soffocati, poi vicini. Un tintinnio di ferri... — E con minaccioso giubilo risonò un triplice — Chiaro grido metallico, e una furia e un impeto — E un tremore mi presero come si fosse posata — Sul mio capo una larga lama. — Un battito affrettato spingeva al trotto le schiere... — E sempre nuove squadre e sempre la stessa — Stridula fanfara... E' questo l'ultimo segno — Dell'indignazione divina contro questa terra?).

I giovani che nel 1914 partivano per la guerra potevano ben credere annunziato in queste visioni il flagello scatenatosi. E potevano pensare alla necessità del castigo leggendo: « Tutto avendo, tutto sapendo sospirano: — Vita grama! Angustia e fame dappertutto!... » — « Voi costruite criminosi contro la misura e il limite: — Ciò ch'è alto può salire ancora più alto!... » — « Da brage purpurea parlò l'ira del cielo: — Il mio sguardo è distolto da questo popolo... »

Non era stato poi vero il solo George a predire la guerra e la catastrofe, ma il linguaggio ch'egli parlava non era nè utilitario nè pacifista, nè logico nè sentimentale. Nella guerra egli vedeva una necessità tragica, non una sventura lacrimevole, necessità conseguenza d'una colpa che esigeva una espiazione. E i giovani, che di quella colpa erano i meno responsabili, volentieri assunsero movendo al sacrificio questa di tutte più austera, questa religiosa interpretazione del flagello. Tanto più ch'essa prometteva quella rigenerazione, di cui ogni giovinezza porta in sè il desiderio. Non è probabile che tutti i lettori dello *Stern des Bundes* sapessero come la stella rischiarante il nuovo patto fosse ancora quella dell'indiato Maximin, ma è probabile che anche sapendolo non ne avrebbero preso inciampo. Qual via pure George avesse scelto per giungere alla divinità, l'importante era che in un tempo così dimentico e così bisognoso di Dio egli ne sentisse e ne facesse sentire lo spirito inesorabile. E i conforti più sicuri venivano proprio dall'annunziatore di tanto rigore:

Mir sagt das samenkorn im untren schacht:
« Aus dunst und düster ringt sich jedes ding..
Verdamm das grausen nicht das dich umfing
Sei nicht erschrocken über soviel nacht —
Es sind die mühen der notwendigen trage »...
Mit ihren freuden seh ich schon die tage
Wo unser beider frucht im lichte lacht.

(Il seme chiuso nella zolla profonda mi dice: — « Faticosamente nasce dalla putredine e dalla tenebra ogni cosa... — Non maledire l'orrore che ti ha circondato — Non essere atterrito per tanta notte; — Sono le pene della necessaria gestazione » — Colle loro gioie io vedo già i giorni — Che il frutto di entrambi riderà nel sole).

Contiene lo *Stern des Bundes* il succo di tutta l'opera di George, l'eco di tutte le sue esperienze, le formule della sua dottrina, le luci e le ombre del suo mistico regno, è il più difficile cioè e il meno colorito e artistico dei suoi libri, eppure è quello che gli procurò definitivamente, anche da chi non era disposto ad accettare la sua ideologia, il rispetto dovuto alle grandi personalità. Si è che si comprendeva ora il suo cammino e la nobiltà e l'utilità del suo sforzo. La nazione possedeva in lui una tempra unica d'assertore e custode dei più alti valori spirituali. Ch'egli fosse l'uomo capace di rimanere imperterrito al suo posto non lasciandosi piegare da nessun affetto lo si vide durante la guerra.

Nel 1917, quando la speranza della vittoria colle armi era ancora generale in Germania, George, ch'era rimasto immune dell' ebbrezza guerraiola, riconfermò (nel carme *Der Krieg*) di non partecipare alle speranze collettive (« Am streit wie ihr ihn führt nehm ich nicht teil » « Alla lotta come voi la conducete io non prendo parte »), di non credere alle ciarle di 'tempi di gloria' di 'colpa dei nemici' ecc., di sperare la vera salvezza soltanto dalla gioventù nata col bisogno del vero. Per questa gioventù egli pubblicò un secondo messaggio nel 1921 con *Tre canti*. Il centrale dei quali ribadisce il compito del vate nei tempi calamitosi: di rimanere il custode dello spirito puro e il restauratore della vera disciplina e del vero ordine. Quando la restaurazione sia compiuta, quando il purificato popolo senta di nuovo il desiderio dell'elezione di cui può essere degno, allora — canta un maestoso inno *Ai Morti* — allora i morti potranno ritornare accolti come forze vive col meritato saluto glorioso.

III.

Il saluto ai morti riassume la fede della religione eroica di Stefan George. Poichè questa sua fede non ammette scissione tra morte e vita, tra corpo ed anima, tra natura e spirito, tra uomo e Dio, qui in terra dovrà realizzarsi il « Nuovo regno », il cui cittadino sarà l'uomo che ha ritrovato la purezza originaria dell'anima e quindi la capacità di seguire senza fallo la legge interiore. Si realizzerebbe così il grande sogno che prostrò Hölderlin e Nietzsche. Una visione ottimistica corona quasi sereno paradiso l'opera di questo acerbo fustigatore del suo tempo.

Non è da vedere già in questo ottimismo una conferma della sua appartenenza al suo tempo? Si è voluto affermare che George sia una figura affatto esorbitante dalla nostra età; diverso egli sarebbe oltrechè per la sua statura spirituale, anche per la sua natura; egli solo, in un mondo in isfacelo, antico ed egli solo nuovo. Ci dirà poi meglio l'avvenire quanto il suo spirito pur così poco romantico nella sua quadratura, sicurezza ed energica, abbia assorbito da quell'*humus* romantico, dal quale traggono ancor sempre linfe gli uomini d'oggi, e non soltanto in Germania. Agli antipodi, certo, George si trova dei divisi, imbelli, tormentati sognatori del fiore azzurro del vago infinito. Di quel fiore però, sbolliti gli ardori letterari neo-romantici d'alcuni anni or sono, nessuno oggi mostra di volersi più curare, e nondimeno s'intende sempre meglio, come il moto iniziato più di un secolo e mezzo fa — già prima dell'irrompere degli uomini di Jena —, lungi dall'essere esaurito, vada tuttora spiegando nuove forze. Il suo nervo profondo è ben quell'irrazionalismo vitalista, di cui anche l'opera di George è rappresentativa. Quando non si tengano gli occhi fissi unicamente sulla Germania, si scorge come la maggior parte di quelle negazioni ed affermazioni, sulla base delle quali sorse la dottrina eticoreligiosa del poeta tedesco, venissero manifestate contemporaneamente anche altrove in Europa. La reazione aristocratica contro il livellamento democratico, la sentita necessità dell'ordine, della disciplina, della gerarchia, la critica al mito del progresso, l'avversione al meccanicismo e allo storicismo, la lotta contro l'impero della razionalità, la propensione alla fede incondizionata, miracolistica, le simpatie cattoliche unite ai gusti pagani.... — sono tutte tendenze generali del tempo, alle quali George ha dato delle formulazioni specifiche all'indole, ai bisogni e alle tradizioni tedesche. L'averle sapute dar presto testimonia della sua sensibilità; chè tale è il privilegio dei poeti, cioè dei creatori di forme nuove, d'avvertire prima degli altri il logorìo delle vecchie e di non saper più vivere dove la vita langue. Ma un simile lavoro di distruzione e di chiarificazione doveva legare più che mai il poeta alle particolari condizioni del momento storico in cui viveva, e per tale rispetto confonderlo col gruppo degli altri, critici o liberatori che si voglia, della nostra età. Non si può quindi cercare in questa prestazione pratica il suo valore di singolarità duratura.

E nondimeno si è voluto cercare da taluni il significato ultimo della personalità di George in un momento pratico, e cioè nel frutto di quelle sue posizioni etiche, nel vangelo nietzschiano-ellenico da lui bandito. Vangelo che dovrebbe essere non transeunte, perchè rinnovando la greca calocagatia riaccenderebbe la fiamma vitale del popolo per eccellenza perfetto, richiamerebbe il corrotto pensiero moderno alla purità originaria delle idee archetipe, cancellerebbe il disordine del mondo coll'impero delle auguste norme dimenticate d'origine divina. Ma se questo fosse vero, se il mondo s'avviasse davvero a rovina e la sua salvezza dipendesse da tal religione, che sarebbe della storia non dei secoli razionalisti soltanto, bensì di venti secoli? Come avrebbe potuto la civiltà del cristianesimo esser così grande proprio negando i postulati religiosi di tutta l'antichità? E se, come ci si dice, i tedeschi soli sono in grado di sentire al modo degli Elleni, che sarebbe degli altri popoli? Dobbiamo ricominciare la lite delle nazioni elette e delle reiette? No, — la grandezza di George (la grandezza almeno che può imporsi anche a un non tedesco) non può stare nella dottrina da lui professata, come quella di Dante non istà nel suo sistema moral-politico. L'uno e l'altra non sono che schemi, che vasi contingenti, qualcosa di vivo solamente nella poesia che li realizza, ma di caduco quando si astragga da essa prendendoli come verità assolute. Scambiarli allora per l'essenza più preziosa dello spirito dei loro autori vuol dire contentarsi di una curiosa forma di materialismo.

Proprio nell'assolutezza della dottrina di George si rivela il tratto, che più profondamente lo lega al suo tempo. Il volontarismo realizzatore dell'epoca — oggi lo si vede più distintamente di ieri, e più distintamente forse in paesi non germanici — non ama le fedi astratte e lontane, le posizioni critiche e indipendenti, l'obbiettività imparziale, la freddezza ragionatrice, lo « au dessus de la mêlée »; ama la mischia, l'ardire, l'esclusivismo intransigente, la fede concreta ed entusiastica, l'obbedienza devota, tutte qualità che favoriscono l'estrinsecazione della volontà attiva. E insomma ha bisogno di credere per amore del fare. Ora la religione di George sgorga da un analogo bisogno di realismo fattivo e lega invero l'uomo alla terra, come al teatro delle sue gesta. Il punto più senbroso della sua formazione religiosa, l'indiamento di Maximin, è il risultato di un atto di volontà che rompe gli indugi e crea, con una conseguenziarietà estrema ma chiara, la base per l'azione. Ed ecco in qual modo questa religione potrebbe apparire null'altro che una formula — diciamola la formula platonica o senz'altro antica — dei bisogni spirituali tedeschi del tempo. Allineandosi con altre formule, porterebbe (quando ci si ostini a cercar il significato di George in un simile valore pratico) a mettere il suo autore in un fascio con altri condottieri del tempo, e la fisionomia di questo ne acquisterebbe forse luce, ma la figura del poeta si oscurerebbe.

Per vederla netta, e per renderle tutto l'onore che si merita e trarne tutto il profitto che può darci, converrà diffidare delle esaltazioni taumaturgiche cercando altrove la sua vera singolarità. E questa non può trovarsi che nella sua poesia. Se ci si fa osservare che un'azione pratica questa poesia la produce; inducendo alla severità del pensare, alla nobiltà del sentire, alla coscienziosità dell'agire, e approfondendo il senso del primitivo, del naturale, del religioso, risponderemo che effetti analoghi conseguono in varia misura tutti i veri poeti, riuscendo assai meno efficaci quando predicano un certo ideale o propagandano una certa concezione, sia pure alta e nuova, di vita, che non quando esprimono in forme d'arte l'altezza e la novità d'anima sortite da natura. Fin d'ora si può ritenere che proprio le parti dell'opera di George più oberate di preoccupazioni pedagogiche, più espressamente volontaristiche, che sono quelle sentite più conformi ai gusti e anche alle necessità del presente, saranno le prime ad appassire. E mentre esse conserveranno un interesse puramente storico, dureranno invece sempre vive ed attuali quelle in cui lo sforzo del cercatore di bellezza e di divinità si raccoglie nel suo intimo e si sublima umiliandosi. La religione nietzschiano-ellenica di George sarà dimenticata da un pezzo, e ancora susciteranno forti e religiosi sensi i canti nei quali la sua virilità e il suo austero amor d'altezza ardono in sè stessi per diventar tutta fiamma.

Quando il tempo avrà fatto la cernita che adesso è ancora difficile fare, si vedrà — conviene dirlo apertamente — che le proporzioni di questo poeta sono ben maggiori di quanto non voglia ammettere chi, in odio alle dottrine ed agli atteggiamenti suoi o dei suoi fedeli, s'è provato a misconoscerlo. Si vedrà allora, senza bisogno di esegesi magnificative, qual vasto posto egli tenga nella storia della poesia e dello spirito tedesco a cavaliere del secolo passato e del nuovo.

Perchè i suoi meriti sono molteplici. In anni di rilassatezza artistica pareva che i tedeschi avessero dimenticato che cosa fosse la poesia, la genuina poesia che delude sempre come la vita le aspettazioni degli uomini ed è sempre grande e misteriosa. George ne ridestò l'amore, il gusto, il bisogno e ne additò gli esempii più insigni fuor di Germania e ne rammentò gli esempi più ricchi nella letteratura nazionale. Ne conseguì anche un elevamento della « geistige Haltung » dell'atteggiamento spirituale della nuova generazione. Il tradurre era diventato un ozio di sciatti mestieranti: George ne rifece un'arte, che colla sua severità era altresì scuola di disciplina. Da lui la Germania ebbe alcune traduzioni che rimarranno classiche. La scienza del positivismo aveva nascosto sotto cumuli di macerie le forze vive della tradizione poetica tedesca; egli le riscoprì, mettendone in risalto le più originali dimenticate. E finalmente cantò, cantò come da lungo tempo non si era più avvezzi a sentire, ispirato, severo, virile, largo, solenne. Fu il suo canto a valorizzare la sua ideologia, a realizzare quella restaurazione di cui parlammo.

Molti, giovani sopratutto, ebbero da lui la prima rivelazione di ciò che è arte, tanto da essere indotti nel loro entusiasmo a ritagliare sopra la sua figura l'immagine esemplare ed esclusiva del poeta. Oltre a riconoscenza li moveva quel sentirsi richiamati da una voce sì persuasiva, in un'età logora e meccanica, alle potenze rigeneratrici della natura e della religione. Onde assai naturalmente dalla battaglia ingaggiata a difendere l'amato maestro contro l'inintelligenza o l'insensibilità del pubblico, essi poterono lasciarsi stringere in una scuola, il cui compito era di penetrare sino in fondo e far propria la novità da lui recata. Soddisfacevano effettivamente così ad una necessità del tempo; e invero le òpere di arte e di scienza del *Kreis* di Stefan George sono tra le più tipiche espressioni del pensiero tedesco contemporaneo. Nascono quelle opere da un fondo irrazionale che facilmente può assumere delle forme mistiche, di fronte alle quali uno spirito positivo, bisognoso fino in fondo di chiarezza non si trova sempre a suo agio. Ma pare che adesso il mondo abbia bisogno d'un simile contatto colle forze oscure dell'essere. Hanno diversi nomi i corifei del nuovo moto (da cui del resto la ragione non

può riuscire che irrobustita); in Germania il più alto è Stefan George.

Anche per questo non appaia perciò inutile aver richiamato l'attenzione degli italiani sopra la sua severa figura.

LEONELLO VINCENTI.

NOTA BIBLIOGRAFICA

STEFAN GEORGE, *Gesamt-ausgabe der werke, endgültige fassung*. Georg Bondi, Berlin, 1927...

Comprenderà diciotto volumi colla numerazione seguente: (tra parentesi le date delle prime edizioni).

I. *Die Fibel* (1901).

II. *Hymnen. Pilgerfahrten. Algabal* (1890, '91, '92).

III. *Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* (1895).

IV. *Das Jahr der Seele* (1897).

V. *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einemvorspiel* (1899).

VI-VII. (vol. doppio). *Der Siebente Ring* (1907).

VIII. *Der Stern des Bundes* (1914).

IX. *Una nuova raccolta di poesie* (dai Blätter für die Kunst e inedite).

X-XI. (vol. doppio). *Dante: Stellen aus der Göttlichen Komödie* (1909), accresc.

XII. *Shakespeare-Sonette*. (1909).

XIII-XIV. (vol. doppio). *Baudelaire: Die Blumen des Bösen*. (1901).

XV. *Zeitgenössische Dichter I.* (1905).

XVI. *Id. II.* (1905).

XVII. *Tage und Taten* (Prose. 1903).

XVIII. *Szenen aus Mannel und anderes meist in dramatischer form*. (Raccolta da annate diverse dei Bl. f. d. Kunst)

Ogni volume arricchito di ritratti, fac-simili od aggiunte inedite

ANTOLOGIA - *Deutsche Dichtung hrg. und eingeleitet von Stefan George und Karl Wolfskehl I. Band: Jean Paul; II. B.: Goethe; III. B.: Das Jahrhundert Goethes* (1900-02).

Dei *Blätter für die Kunst* sono comparse dal 1892 al 1919 dodici serie.

Delle prime otto da lungo tempo introvabili sono state pubblicate tre scelte:

Bl. f. d. Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892-98.
Id. Id. 1898-1904.
Id Id. 1904-1909.

tutte e tre da Georg Bondi, Berlin.

Una rivista fiancheggiatrice, essenz. polemica, dei Blätter fu il

Jahrbuch für die geistige Bewegung hrg. von Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters, Berlin, 1910-1911-1912 (3 voll.).

Sopra la personalità e l'opera di George cit.:

Ludwig Klages. *S. G.*, Berlin, 1902.

Friedrich Wolters, *Herrschaft und Dienst*, II ed., Berlin, 1920.

[*Edith Landmann*], *Georgika*, Heidelberg, 1920.

Friedrich Gundolf, *S. G. in unserer Zeit* (in «Dichter und Helden», Heidelberg, 1921).

Id. George, Berlin, II ediz. 1921 (E' la massima opera sull'argomento, di un entusiastico seguace del G.).

Hugo von Hofmannsthal, *Gespräch über Gedichte* (in «Prosaische Schriften, I, Berlin).

Rudolf Borchardt, *Rede über Hofmannsthal*, II ediz. Leipzig, 1918.

Id. S. G.'s Siebenter Ring (nel periodo Hesperus, Leipzig, 1909).

Ernst Robert Curtius, *Presentazione di Stefan George* («Baretti», 5 marzo 1925).

Una bibliografia georgiana nel fasc. di maggio 1926 della «*Schöne Literatur*».

Il ritorno dell'Ariosto

Pubblichiamo assai volentieri l'autorevole articolo del C. nonostante le punte polemiche onde è irto. Certi dissidi, per noi, sono composti da un pezzo. Nulla ci pare che abbia tanto rannobilito la filologia quanto l'estetica dell'intuizione e dell'espressione; e, praticamente, il fatto che un'impresa filologica della dignità e importanza degli Scrittori d'Italia *laterziani sia sorta e vada prosperando sotto gli auspici dell'autore dell'*Estetica, *dovrebbe a tutti, su questo proposito, dire assai.*

a. d. r.

Ritorna a noi l'*Orlando furioso* nella forma che il suo poeta gli volle dare. E lo restituisce al nostro lungo desiderio la virtù di un filologo austero. Filologia, edizioni critiche, sono oggi nomi di cose scadute di prezzo. Oggi l'intuizione geniale può tutto, nell'arte come nella critica. Ma intanto quando si vuol leggere uno scrittore nelle forme precise che la sua fantasia carezzò, bisogna ricorrere all'opera di qualche superstite cultore del così detto metodo storico: Barbi, Mazzoni. Nello stesso modo che quando si vuole veramente intendere un poeta, bisogna dalle chiose improvvisate dei ricamatori di parole senza luce, risalire al commento paziente ma illuminatore dei vecchi maestri. Il nuovo editore del *Furioso* si attacca alla tradizione della grande scuola storica italiana, e ne continua le più caratteristiche qualità: conoscenza piena degli antichi testi indagati e vagliati in ogni menomo punto, padronanza della lingua cercata nelle sue fonti e seguita nelle sue diramazioni, studio dell'argomento esaminato in ogni sua relazione, pazienza da certosino, perspicace buon gusto. Nè a restituire un poeta dai guasti e dagli adombramenti del tempo alla primitiva integrità e purezza, ci vogliono minori virtù.

Il facile critico si può accontentare di ricercare l'organismo, e perciò intendere così in grosso la vita dello scrittore che giudica; non chi ha a reintegrare un testo nelle sue manchevolezze ed illuminarlo in ogni suo adombramento. A lui è necessità rivivere lo scrittore in ogni più minuto particolare, seguirlo in ogni ondeggiamento del suo pensiero e in ogni sfumatura del suo sentimento. Deve insomma pensare, sentire, parlare con lui. Perciò, in tanto stampare e ristampare di testi d'ogni specie le edizioni che si possono chiamar classiche sono così rare. Tra queste sta in prima linea l'edizione del Debenedetti.

Pochi poeti cercarono con più intenso ardore di Lodovico Ariosto che l'opera propria avesse ad uscire alle stampe perfetta. Nel sogno di quell'incomparabile artefice la perfezione della stampa, raggiunta nei più minuti particolari, aveva a rispondere a quel lume di bellezza che gli splendeva nell'intimo. Ma nessuna delle tre edizioni, e tanto meno l'ultima del 32, rispose al suo desiderio. Anzi da questa «gli pareva — come scrisse Galasso Ariosto al Bembo — d'essere stata mal servito e assassinato». Sulla scorta del Debenedetti — che ha scritto sull'argomento 50 pagine dense di fatti, raccolti con pazienza di benedettino e con perspicacia d'uomo di gusto finissimo — noi possiamo ora ricostruire in modo sicuro la storia di quelle edizioni, e di tutto in genere il lavorio critico onde l'Ariosto passò dalla prima stesura del 16 attraverso le correzioni del 21, all'ultima redazione dell'opera sua. «Un poco di giunta» — com'egli diceva — al proprio testo egli la cominciò a fare molto presto. Ma non sono i leggeri spostamenti o le rare soppressioni del 21, nè le amplissime aggiunte del 32 che formano le difficoltà per l'editore. La difficoltà immane deriva dal lento minuto lavoro di correzione, per rispetto alla lingua o allo stile, che il poeta venne facendo dell'opera propria dall'una all'altra edizione.

L'Ariosto — tutti sanno — fu un artefice incontentabile. Se il ritmo gli sorgeva spontaneo, a tal punto che nella folla delle sue correzioni, pur rifacendo versi o stanze, egli conserva quasi sempre le stesse parole-rima: tanto quei suoni — osserva acutamente il Debenedetti — creati nell'abbandono del primo *Furioso* gli rimasero vivi cari e presenti; se il ritmo gli sorgeva spontaneo, la espressione stentava a raggiungere la nettezza desiderata. Il vero artista sente che l'espressione che egli riesce a dare al proprio concetto non è se non un'approssimazione di ciò che gli riluce dentro. Di qui il continuo instancabile mutare dell'Ariosto. La perfezione del particolare, fosse pure il più minuto, assumeva in lui il valore di elemento indispensabile alla perfezione dell'insieme. Arte ed educazione classica, e perciò non inspirazione soltanto, ma *labor limae* lungo paziente indefesso.

Come tutti i veri grandi artisti l'Ariosto sentì adunque il bisogno di crearsi uno strumento flessibile a tutti i suoi bisogni. E tesaurizzò a tal fine una inesauribile ricchezza di linguaggio. Ma derivò le proprie acque con spregiudicata libertà da tutte le fonti. Inteso ad un ideale di eloquio — scrive bene il Debenedetti — che tiene della classicità dei latini e dei sommi del trecento e delle più fini grazie del quattrocento poetico, ma non riuscì a non volle dimenticarsi e sciogliersi a pieno dalle sue prime e care origini, sì che accenti e voci lombarde suonano ancora nella più larga e matura classicità dell'ultimo *Furioso*. Le grazie della Benucci si affinano nella signorilità corretta del Bembo, la varietà consentita dall'incertezza dell'uso letterario e del corrente si allarga in quella anche più vasta dell'antico linguaggio poetico: tutto fluisce in lui a rendere la sua espressione varia, mutevole, sempre conforme al bisogno.

Fu detto che l'essenza dell'arte dell'Ariosto è l'armonia. Per quel tanto di valore che possono avere coteste affermazioni generiche, meglio sarebbe dire che è la grazia. La grazia, come l'intese il Castiglione, e che si compiace in ogni atteggiamento di una signorile sprezzatura. Cotesta sprezzatura permette all'Ariosto di prendere da tutte parti ciò che gli occorre con disinvoltura mai prima da alcuno usata. E perciò egli, non legato ad alcuna teoria, libero da ogni scuola, adopera, ogni volta gli occorra, le forme più diverse. Addolcisce suoni gutturali (*ungia* per *unghia*); fa aspri suoni dolci (*libecchio* per *libeccio*); le stesse parole scrive nelle grafie più varie: secondo gli suona nella pronunzia propria (come: *afflige*); secondo la sente sulla labbra della sua Benucci e vede riprodotta nei libri toscani (come: *affligge*); libero sempre e padrone lui delle proprie parole e dei propri ritmi.

Emendamenti, trasformazioni, il poeta veniva segnando su di un esemplare a stampa, dell'edizione del 16 per la nuova del 21, di questa per l'edizione del 32. Esemplari fitti di cassature, di pentimenti, a volte quasi indecifrabili. Figurarsi i tipografi! A peggiorare il loro già arduo lavoro si aggiunsero la distrazione del poeta e i pentimenti continui della sua incontentabilità artistica.

L'Ariosto, si sa, era un grande distratto. Ma non seminò soltanto sambuchi per capperi, dette anche in tipografia per l'edizione del 32, e proprio sul principio, un mezzo foglio con correzioni provvisorie per quello con le definitive. Lo sbaglio a un certo momento fu avvertito e corretto; ma la parte già tirata non fu distrutta, e le copie ove quelle pagine furono inserite corsero liberamente per il mondo, anzi furono le più fortunate. Tanto fortunate che le nuove edizioni si esemplarono su di esse. Ora in questo solo mezzo foglio il Debenedetti ha registrato ben 94 lezioni diverse; e il numero dei ritocchi in così poche pagine può dare un'idea del lavoro che l'Ariosto fece sull'intero poema. Bene il nuovo editore le riporta tutte e le mette a confronto con le lezioni corrispondenti degli esemplari che risultarono dall'inserzione del mezzo foglio provvisorio. Alcune di esse sono minime e di semplice grafia e di pronunzia; nessuna è trascurabile, perchè ognuna è significativa della visione dell'artista. Il quale prescegli sì, in genere, la forma volgare alla latina; ma quando, ad esempio, nella stanza ottava del canto secondo, riporta il suo abituale *spelonca* a *spelunca*, è chiaro ch'egli è mosso alla sua lieve correzione da un incontro di suoni che gli pare più rappresentativo:

il martel di Vulcano era più tardo
ne la spelunca affumicata, dove
battea all'incude i folgori di Giove.

La semplice trasformazione di un suono può avere un'efficacia rinnovatrice nella magia dello stile ariosteo; tanto più poi quando egli muta le parole, e «gli spini» ad esempio «del bel cespuglio verde», ove si riposa Angelica dalla sua fuga, si trasformano, in obbedienza ad una visione più realistica e insieme più gentile, in «prunin»:

un bel cespuglio vede
di prun fioriti e di vermiglie rose
— (I. 37).

Ma a volte il ritocco è ben più ampio, e versi faticosi e fiacchi per una troppo enfatica ripetizione del dimostrativo (quella) e per la esagerata affermazione del verbo (*veduto*): —

Stato era in campo, avea veduto quella,
quella rotta che dianzi ebbe re Carlo,

si convertono in una più precisa e più efficace e armoniosa rappresentazione:

Stato era in campo, *e inteso avea di quella*
rotta crudel che dianzi ebbe re Carlo.
(I. 47).

E chi volesse seguitare avrebbe esempi a diecine, chè ogni emendamento, pur lieve, ha nell'Ariosto sempre una sua ragione di essere, e perciò merita un'attenta considerazione.

Alla distrazione dell'uomo, si aggiungeva a rendere più difficile il lavoro dei tipografi, e strano il procedere della stampa, l'incontentabilità dell'artista. Per lui nulla era mai definitivo. Così, vigilando intorno alla stampa, e rileggendo le copie del foglio che si veniva tirando, profittava della lentezza dei torchi per inserire qualche correzione nel foglio stesso per quante copie ancor rimanessero da tirare. Ma poichè dei fogli nessuno andava perduto, nè gli scorretti, nè i meno corretti, nè i correttissimi, ne derivò il fatto più curioso negli annali della stampa. Dell'edizione del 32 gli esemplari superstiti — e sono circa una ventina — oltre alla differenza di quel mezzo foglio, che li divide già in due categorie, sono tutti, in qualche cosa, l'uno dall'altro diversi. E non solo per errori tipografici, che qua compaiono, là risultano corretti; ma per vere e proprie varianti.

Bisognava dunque esaminare tutte coteste varianti, classificare cotesti esemplari, per procedere alla propria scelta. Il Debenedetti ha compiuto tutto cotesto lavoro. Nulla è sfuggito al suo occhio di filologo: non l'errore di stampa, non la variante artistica; e confrontando, eliminando, integrando con il confronto dei manoscritti — e sono gli autografi delle aggiunte introdotte nell'edizione del 32 —, è riuscito, prima a classificare gli esemplari, poi della migliore delle due categorie in che gli ha distribuiti, a stabilire quali sono i più sicuri, cioè i più vicini alla volontà dell'autore. E sono i due esemplari che si conservano l'uno nella Biblioteca Universitaria di Bologna, l'altro nella Melziana di Milano. Ebbene: nessuna delle edizioni, che sin qui si sono fatte dell'*Orlando* ha seguito questi due esemplari.

Ma dopo tanto travaglio il nuovo editore non era che al principio del suo lavoro. Egli non si proponeva la riproduzione diplomatica di un testo; suo intento era un'edizione che rappresentasse, quanto più fosse possibile, la volontà artistica del poeta. Poichè nella varietà grande degli esemplari, nessuno è perfetto, nemmeno i due migliori, e l'edizione intera del 32 uscì piena d'errori, bisognava non solo aver l'occhio a tutti gli esemplari, ma con essi, anche alle due precedenti edizioni, onde il poeta mosse alla sua ultima, e insieme agli autografi, se si voleva veramente derivar sicura luce agli inevitabili dubbi e alle incertezze. E questo risolvero poi con piena assoluta conoscenza della lingua e dell'arte del poeta. Così il Debenedetti corresse sì gli errori in che i tipografi erano caduti, ma si guardò bene dal gabellare per errori — come i suoi predecessori, per ignoranza della lingua antica, in genere, e di quella del poeta in ispecie, avevano fatto — gabellare per errori forme dell'uso letterario consentito e dalla visione artistica del poeta prescelte. Introdusse nuove forme quali risultarono da una più attenta e più sapiente interpretazione dei segni tipografici dei tempi; con la sua conoscenza sicura della lingua e della grammatica del poeta portò lume sull'uso di molte sue forme verbali. E con il solo stabilire, ad esempio, ove il poeta scrisse *puote* e dove *potè* per potè, emendò sicuramente e rese evidenti circa una quarantina di luoghi. Sveltì per il lettore moderno la grafia del poeta, ma la sveltì in quei limiti e solo dove l'autore avrebbe consentito, tanto che in alcuni casi ritornò invece alla rappresentazione grafica del tempo. Emendò la punteggiatura e spesso con il mutamento di un semplice segno rese perspicui luoghi prima ardui a capire o mal capiti; tutto cercò di vedere, tutto pesò.

Frutto di tanto lavoro è la nuova edizione che adorna la collezione del Laterza. I numeri non possono rappresentare i fatti artistici; pure anche i numeri hanno una loro significazione. Ora quando si sappia che la differenza tra la nuova edizione e le altre — ove pur lavorarono uomini come il Morali e il Panizzi — arrivano — e non si tiene conto della varietà grafiche e di punteggiatura — a circa mezzo migliaio, il numero deve pur dire qualche cosa al giudizio del profano.

L'Ariosto morì «amareggiato dal pensiero che un poema così ricco d'immortali bellezze non avesse trovato una veste di sè degna». Il poema anzi era per la terza volta appena uscito, che egli già pensava a ristamparlo, e sopra un esemplare degli ultimi tirati «veniva mutando e correggendo». Se più fosse vissuto, molto avrebbe novamente mutato; quanto poi la poesia ne avrebbe guadagnato, è un altro problema. La fantasia era ormai stanca e l'incontentabilità era tormento. A volte essa finiva con adombrare la nettezza della visione. Nessuna edizione dunque potrà mai dare quello che il poeta non riuscì a fissare. La nuova edizione però segna il massimo sforzo e il più squisito che mai si sia fatto per accostarsi a quell'ideale. E tutti gli intendenti di poesia devono essere grati all'uomo che con tanto amoroso intelletto l'ha compiuto. Il testo da lui ricostrutto rimarrà fondamento ad ogni lavoro che si compia per meglio intendere i segreti di quell'arte. Di cotesta nuova critica il saggio dell'Ambrosini è il primo promettente indizio. Ma perchè la critica ariostea non svanisca in facili chiacchiere due altri lavori occorrono ancora. E il Debenedetti nella sua introduzione gli indica chiaramente. «Uno studio esauriente sulla lingua del poeta», «una buona edizione che ponga innanzi al lettore in forma chiara e sicura le varianti delle stampe e dei manoscritti del *Furioso*». A questa si era già provato il Ligio; ma la morte gli invidiò di condurre a termine la nobile fatica. Nessuno oggi all'uno e all'altro lavoro è più preparato del Debenedetti. Si può anzi affermare che per condurre a termine la sua edizione egli gli ha dovuti avviare tutti e due. Se egli li compia, nessuno avrà cooperato all'intelligenza e al godimento del più squisito poeta del Rinascimento come l'austero filologo seguace di quella scuola storica, che gli studiosi, dopo tanti assalti, sono ogni giorno più indotti ad apprezzare. E' tale scuola che, come ha a suo tempo rinnovato la coltura italiana, così sa da ogni rinnovamento filosofico trar forza e luce ad una critica sempre più penetrante e in ogni sua forma compiuta.

U. COSMO.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 9 - Settembre 1928

La "pittura di genere"

In un saggio tedesco, che leggevo or sono alcuni giorni, sul «concetto e l'essenza della pittura di genere» (1), ho notato che vi è ora, per la pittura di genere, presso i critici, la stessa tendenza che per altri concetti, o piuttosto, per altri «termini» della storia dell'arte: cioè, a convertirli dal senso loro primitivo, che era di estimazione o piuttosto di disistimazione, in concetti di qualificazione (2), ossia di particolari stati d'animo e corrispettive forme di arte. L'autore di quel saggio comincia col riferire le due definizioni che della pittura di genere si sono date in Germania, da B. Riehl (1884) nella sua *Geschichte der Sittenbilder in der deutschen Kunst bis zum Tode P. Brueghels des Aelteren*, e di L. Brieger (1922), nella monografia *Das Genrebild, eine Entwicklung der bürgerlichen Malerei*. Pel Riehl, il «pittore di genere» si distingue dal «pittore di storie», perchè questi «rappresenta una situazione di significato generale per la storia del popolo o addirittura dell'umanità, e suo lavoro supremo è di rendere sensibili motivi, pensieri, fini e successi», laddove l'altro «c'introduce nella vita privata degli uomini, mostra gli uomini nei loro costumi e disposizioni, e non dipinge fatti ma stati, e i fatti che adopera gli servono solo a illustrare energicamente uno stato». Per il Brieger, invece, il concetto di pittura di genere deve restringersi a una sola parte di quel che si chiama con questo nome, e in quella parte riconosce «la creatura artistica del protestantesimo». All'una e all'altra definizione il nuovo critico, il Bohm, oppone che essi si attengono alla materia («das Inhaltliche und Gegenständliche») delle rappresentazioni, e non allo spirito o forma che si dica; e perciò egli all'una e all'altra preferisce, come punto di partenza delle proprie indagini, la definizione che si trova nell'*Estetica* del vecchio Vischer, e che determina, come proprio della pittura di genere, il «generale» (l'«Allgemeine») dell'umanità, in quanto non ancora impegnato nelle lotte della storia, e perciò l'umanità «in quanto natura». Infatti, il Bohm, lavorando questo filo, e facendo assai giuste considerazioni sul modo predominante in cui era sentita la natura nel medioevo, — modo spirituale e simbolico che escludeva il sentimento naturalistico della pittura di genere, quantunque si trovasse spesso di fronte e a fatica raffrenasse le ribellioni del mondo e della carne, — viene alla conclusione che la pittura di genere è espressione del naturalismo moderno, e corrisponde alla concezione filosofica dello Spinoza; sicchè tale debbono chiamarsi solo quelle rappresentazioni realistiche non turbate dai giudizi di bene e male, distaccate dalla storicità e contente alla naturalità. Un Peter Brueghel — egli dice (cioè l'artista che si suol considerare padre della pittura di genere olandese), — un Peter Brueghel non è propriamente pittore di genere: «in lui, a malgrado tutto l'amore che egli ha per le cose, si scorge una segreta tristezza che il mondo non sia come dev'essere; e perciò egli va oltre la pittura di genere» (3).

Ora io non intendo negare punto che nella pittura moderna, come nella poesia e letteratura e in ogni altro gruppo d'arte, si rispecchi talvolta o spesso un sentimento che sorge, poniamo, sulla religiosità protestante, sull'antiascetismo di alcune forme di essa, e simili, o altri sentimenti che sorgono sulla concezione naturalistica delle cose. Dico il sentimento, e non già direttamente il concetto naturalistico, il quale, in quanto elaborazione astratta e meccanica della realtà, non ha nulla da vedere con la poesia e con l'arte: un filosofo naturalista produce, in quanto tale, una filosofia o una scienza, non un'arte: un'interpretazione e non un sentimento. In effetto, i cosiddetti naturalisti e veristi erano, a lor modo, pessimisti amari, cinici, o anche sognatori di ideali e di utopie; e, quando non rappresentavano nessuno di questi o altri sentimenti (valutativi come tutti i sentimenti), non erano poeti e artisti. Ma quel che voglio dire ora è, che non vedo ragione di chiamare le opere di pittura, che si riconducono in qualche modo allo stato d'animo protestante o a quello naturalistico, «pitture di genere»: perchè questo nuovo significato non è già uno svolgimento e una migliore determinazione del significato antico e primitivo di quel termine critico, ma è cosa affatto nuova e diversa. Torniamo dunque (come ho fatto altra volta pel concetto di «barocco») (4), anche qui alle fonti, ossia all'uso e significato originario, e cerchiamo d'intenderlo bene, e di adoperarlo per le necessità per cui nacque e che sono anche necessità nostre: senza vietare indagini di altra sorta o, se proprio così piace, l'uso bizzarro dello stesso nome per cose che, pensate modernamente, potrebbero, a dir vero, essere designate in guisa più conveniente da nomi moderni.

A questo ritorno mi porge occasione un lavoro italiano del Delogu, sulla pittura di genere italiana del sei e settecento (5), che mi pare che stia assai meglio nella realtà storica della cosa. Che cosa vuol dire propriamente «pittore di genere» nel significato originario della parola? Potremmo tradurla, mi sembra, nell'altra di «pittore specialista», contrapposto al «pittore universale», che il Baldinucci definiva nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*: «quello che dipinge ogni sorta di cose, come storie, ritratti, paesi, marine, animali, frutti, fiori, prospettive, e simili, a fresco, a olio, a guazzo» (6). Le definizioni che il Delogu riferisce del Watelet nell'*Encyclopédie* (1757) e dell'Angeviller (1783) spiegano appunto che «*genre*» serve a designare «de la classe des peintres d'histoire ceux qui, bornés à certains objets, se font une étude particulière de les peindre et une espèce de loi de ne représenter que ceux là», e che «les genres sont toutes les parties de la peinture qui ne sont pas celles de l'histoire». Ciò conferma il Milizia nel suo *Dizionario delle belle arti del disegno* (7): «Pittori di genere sono quelli che si danno particolarmente a rappresentare certi oggetti. Chi abbraccia e riesce eccellentemente in tutti i generi è pittore di storia. Altri si danno ai paesaggi, e chi ai ritratti, e chi ai fiori, e chi alle bestie, e chi alle architetture». E si legga intero il suo articolo, nel quale contrappone il pittore che fa sintesi, come ora si direbbe, di tutti gli oggetti sottomettendoli a un'idea e, senza perder di mira gli accessorii, li tratta come tali, e il pittore che, non sentendo in sè questo vigore sintetico, si attacca agli oggetti particolari e sceglie «qualche genere secondario il più confacente alle sue disposizioni». Rimane così esclusa una interpretazione, che vedo aver corso in dizionari ed enciclopedie tedesche, ossia che «genere» valga «tipo», e la pittura di genere offra il «tipo» degli individui in questa o quella loro occupazione (8). «Genere» voleva dire semplicemente «specie» o «classe».

Riportandoci a tale significato originario, s'intende la poca stima che andò unita in origine a quella denominazione, e che si è continuata poi, consapevolmente o inconsapevolmente. Leonardo e Michelangelo (ricorda il Delogu) giudicavano la pittura di genere «arte senza sostanza e senza nerbo», come quella che poteva farsi dagli ingegni grossi, a furia di esercizio. Ai giorni nostri il Berenson, nei *Florentine painters of the Renaissance* (9), nota che «in proporzione della diminuzione e della bellezza si sviluppano i germi perniciosi che porta con sè la pittura di genere, l'amore del particolare inutile, e ciò che bisogna chiamare col suo nome: cattivo gusto». Anche quell'accademico Michelangelo della Germania, che fu Peter Cornelius, era assai severo verso di essa, spregiando i pittori di genere come «*Fächler*» (per l'appunto, «specialisti»), ai quali l'arte «non appare nella sua totalità e unità, onde si scelgono una specialità (un «*Fach*») e lavorano solo in essa», laddove «l'arte vera non conosce una specialità separata, ma comprende tutta la natura visibile»; sicchè «la pittura di genere è una sorta di lichene o di escrescenza morbosa sul gran tronco dell'arte» (10).

Si trattava, dunque, di un concetto, come dicevo, di estimazione e, in questo caso, di più o meno indulgente disistimazione, al quale se volessi trovare un corrispondente in poesia e in letteratura, direi che è quello della «poesia descrittiva». In effetti, sciolta o non raggiunta la sintesi, abbandonata o assente un'idea, un sentimento, un'intuizione centrale, non rimane se non la trattazione delle parti per sè, più o meno materialmente, che diventano oggetto di pittura specializzata o di descrizione letteraria. Tutti sanno quanto poca stima godano in letteratura i poeti descrittivi, che abbondano nei tempi di aridità poetica.

Costruito questo concetto critico (che è ben netto, come non può essere il mero concetto empirico di «genere», quando sia riferito a questi o quelli oggetti particolari ed estrinseci con un coacervo arbitrario o una non meno arbitraria enumerazione all'infinito), si può passare a rispondere alla domanda, che opportunamente il Delogu si propone: a quale corrente spirituale sia da riportare, nel seicento e in Italia, il «genere» della «pittura di genere» (posto che i generi letterarii e artistici, pur non avendo validità estetica, indichino, talvolta, a un dipresso, certe correnti spirituali o certe fonti di ispirazione). E anzitutto, in quale relazione la «pittura di genere» stia col «barocco»?

Il Delogu riconosce la convenienza di ridare al «barocco» l'originario senso negativo, che nella critica moderna è andato perduto o è stato contaminato con altri sensi. Egli pensa, per altro (11), che nella pittura, diversamente che nella poesia del seicento, il barocco propriamente detto non abbia parte preponderante, e crede che in essa si possa raccogliere, «più che nel campo letterario, una messe di opere e di anime immuni dal male imperante e di moda»; chè, in poesia, non c'è, nel seicento, nulla che risponda all'apparizione del Caravaggio e al moto che parte dai Caracci (12). La stessa «pittura di genere» gli par da accostare, non alla pseudopoesia barocca, ma alla letteratura dialettale, alla poesia comica, alla commedia dell'arte, e a simili manifestazioni della letteratura secentesca.

Certamente questi riattacchi sono ben visti e opportunamente richiamati; ma a me nasce il dubbio che la pittura di genere (come accade per molta parte della poesia dialettale riflessa, della commedia dell'arte, della poesia comica e grottesca, ecc.) si riattacchi al barocco più assai che a prima vista non sembri: cioè appunto mercè quell'elemento descrittivo, quelle descrizioni «realistiche di bravura», che ho in altro luogo messo in rilievo come uno degli aspetti proprî del barocco (13). Gioverebbe che il Delogu portasse su questo punto la sua indagine, perchè probabilmente giungerebbe a conclusioni di qualche importanza. Del resto, mi pare che egli spontaneamente si sia messo per tale via con l'escludere, come esclude, ogni interpretazione, diciamo così, romantica dell'arte del seicento, col distaccare il «paesaggio» del seicento da quello moderno, col negare una linea di svolgimento che da esso andrebbe fino ai paesaggi del Cézanne e del Segantini. Nel tempo moderno, il paesaggio è lirico; nel seicento, era «pittura di genere», o, come io propongo di chiarire, «descrittiva». «Per i seicentisti — scrive il Delogu (14), — il paese non è qualcosa di diverso da un oggetto di ispirazione qualunque, mentre nell'ottocento fu un mondo di bellezza fenomenica ed interiore ad un tempo», sentito talora con stupore religioso. «Assurdo pensare per moderni quello che pei maestri del seicento era quasi una norma: un pittore specialista in marine, in prospettive, invocava l'aiuto del figurista, che veniva a popolare la scena delle sue appuntite e spigliate macchiette. Altra cosa il paese secentesco, che vive di racconti, che si compiace di fantasmi ed ombre favolose, che allinea iperboliche prospettive, accosta rovine, costruisce foschi castelli, squarcia gravide nubi per trarne il fil d'oro d'un raggio di sole, addensa nembi temporaleschi, fulmina e atterra attorti tronchi di quercia, scioglie vapori di rosa nell'aurora, scatena furor d'elementi, avventa flutti su ciclopici scogli... tutto per inesausta ed indomabil foga del dire, del narrare, per il piacere d'entrare con la propria nella fantasia dello spettatore, suscitarvi emozioni, pensieri: accento quindi teatrale, spazio e profondità scenografici, prospettive forzate all'effetto, sensualismo decorativo, e un verismo, un realismo a metà che non trovano sbocco nel tempo moderno, che si fermano allo sguardo svolto sul vero e si ritraggono ad una elaborazione della visione nel chiuso dello studio, aggiustando la scena, combinando gli elementi, movendo piani e luci col garbo, la malizia, la prontezza del *metteur en scène*». Ora tutti o quasi tutti i caratteri che così il Delogu viene acutamente discernendo, sono caratteri del barocchismo.

Dopo che si è fatta la sua gran parte, nell'esame della pittura secentesca di «genere», al barocco, e un'altra parte all'imitazione dei fiamminghi e olandesi (cioè di una psicologia diversa e lontana), rimane la ricerca delle parti fresche e vive di essa che sono fuori delle correnti barocche e imitatorie o che si sollevano e distinguono in mezzo a queste correnti stesse; quando, per esempio, la pittura di genere prende un accento o festoso o giulivo, o comico o di vaghezza fantastica o altro che sia, e, in questa ispirazione, diventa veramente cosa di bellezza. Ma con opere così fatte si esce dal «genere» (ossia anche dal «genere» del «genere»!) e si entra nell'arte e nella considerazione dell'arte pura e semplice, che non è in funzione di una corrente pratica o di una moda, ma sempre solo di sè stessa.

BENEDETTO CROCE.

(1) FRANZ J. BOHM, *Begriff und Wesen des Genre* (nella *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1928, vol. XXII, 166-191).

(2) Sulla differenza tra i due ordini di concetti, v. quel che ne ho detto in *Nuovi saggi di estetica*² (Bari, 1926), p. 234 sgg.

(3) Art. cit., p. 179.

(4) *Critica*, XXIII, 129-33: e cfr. anche nella stessa rivista, XXIII, 316-8, a proposito di un saggio del Weisbach.

(5) GIUSEPPE DELOGU, *Della pittura e di ignati maestri italiani* (A. Travi detto il «Sestri»), Genova-Sampierdarena, tip. Bosco, 1928, con fig. (estr. dall'*Annuario del R. Liceo Colombo* di Genova).

(6) *Opere*, ed. dei Classici italiani, III, 61.

(7) Ediz. di Bassano, 1797, *ad verb.*

(8) A ciò si è condotti dalla inesatta traduzione di «pittura di genere» in «*Gattungsmalerei*», laddove bisognerebbe tradurla piuttosto in «*Fachmalerei*».

(9) Cit. dal DELOGU, p. 10.

(10) Cit. dal BOHM, nel suo saggio, p. 167.

(11) Op. cit., pp. 7-8.

(12) La parola «barocco» aveva un tempo, in pittura, un senso assai più ristretto di quello che prese poi. In uno scritto di Antonio Bianchini, indicatomi dal Longhi (in *Il Girovago* di Roma, t. II, quad. 3° e 4°, genn.-febbraio 1813, p. 86) si legge: «Ragionando io delle *arti imitabili*, non ebbi l'animo nè al Barbieri nè al Caravaggio, nè sono questi che col vocabolo nuovo chiamati vengono *barocchi*. Barocchi, invece, si dicono una famiglia di artefici sopravvenuta in breve ai Caracci, come a dire Pietro da Cortona, Corrado, il Maratta e simili, che, invaghiti della vivace mobilità delle figure di Raffaello e della soave efficacia nell'adombrare del Correggio, tentarono di congiungerle insieme e ne vennero a quel partito che voi sapete».

(13) V. il cap. II della mia monografia sulla *Poesia e la letteratura italiana del seicento*, in *Critica*, XXV, 146 segg.

(14) Op. cit., pp. 14-18

La IVª Egloga di Virgilio

Nel sistema, se così si può chiamare, dei motivi lirici virgiliani, che muovono tutti dall'intuizione tragico-arcadica della vita, s'innestano naturalmente le aspirazioni all'avvenire. A questo V. era di continuo risospinto anche dal suo sgomento per la fatale impotenza dell'uomo dinanzi al quale, per la sua effimera fragilità dinanzi al tempo. Ora contro il male e la morte vediamo in V. ergersi sempre indistruttibile il castello della bontà e della bellezza, vero mondo ideale dove rifugiarsi, che, appunto perchè ideale, si annuncia come legge di vita. E che altro significa ciò se non che il poeta si appellava con tutte le sue energie all'avvenire, nella speranza di veder realizzata la sua utopia? Questo senso dell'arte sua arte si è anzi incaricato di esprimercelo in prima persona nella famosa egl. di Pollione.

Senonchè dove viene a mancare la passione politica, l'uomo, sospinto a universalizzare, non si pone laboriosamente a determinare le forme precise della sua repubblica, ma tenendosi nell'indeterminato, insiste in tono da vate sui caratteri morali e poetici del suo annuncio. Insomma esso acquista dell'ampiezza, della nobiltà, dell'umanità e della necessità della legge morale. Perciò avviene che noi possiamo richiamarci sempre a ideali così umani, che sentiamo l'universalità di pace e di giustizia come virgiliana o, perchè no? anche dantesca. Così si spiega l'interpretazione cristiana di un componimento che del cristianesimo non ha l'intuizione filosofica. Sta di fatto che quante volte noi penseremo di attuare una

più alta legge morale, profeteremo anche noi la nuova grande epoca dell'umanità:

Ultima Cumaei venit iam carminis aetas,
magnus ab integro saeclorum nascitur ordo:
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
iam nova progenies caelo demittitur alto.

In questa esaltazione di una vita avvenire moralmente migliore è il valore di questo inno di gioia.

Se tale è il senso intimo dell'egl., che importanza vi possono avere determinate teorie filosofiche e influssi vicini e remoti? Le alte coscienze morali non fanno, come i politici mancati, collezione di teorie sociali. Nè è da vedere in questi versi influssi di messianismo orientale: un'idea così esplosiva, come quella di un messia, avrebbe prodotto ben altri effetti in un uomo meditativo come V. Le stesse note teorie accademico-stoiche sulla vita del mondo non sono determinanti nella sua concezione, ma appena un particolare secondario. La nuova egl. non esce dall'esaminato mondo poetico virgiliano, dall'Arcadia ideale, se non per l'afflato morale e religioso.

Il centro ideale di questa palingenesi, resta sempre il canto, la poesia bucolica. Non vuole il poeta lasciar la poesia dei boschi — *si canimus silvas* —, ma vuole affermare vigorosamente che questa sua Arcadia non è una fantasticheria oziosa, ma un'alta interpretazione della vita e della storia. Perciò, creato il nuovo mondo, egli, per quel che è l'opera sua, non aspira con tutta l'anima che a cantarla arcadicamente, a viver tanto da veder realizzato il suo sogno e cantarlo; e questo è il secondo motivo lirico dell'inno:

O mihi tam longae maneat pars ultima vitae,
spiritus et, quantum sat erit tua dicere facta...

L'Arcadia, il Menalo, la regione ideale della poesia, sarà testimonio e giudice del canto che gli sgorgherà dal cuore pel mondo finalmente libero dal male.

Noi sappiamo già che cos'è il mondo del male per Virgilio, nè giova insistere. Anche qui è ingiustizia, colpa, affanni continui, guerra, e, male dei mali, furibonda cupidigia, menzogna. E' l'ultima delle quattro età delle credenze popolari, l'età del ferro; e insieme l'ultima delle dieci età fissate dall'Academia e dallo Stoa e passate nei vaticini della Sibilla. A questo, che è il male in senso assoluto, si contrappone il mondo del bene, in senso non meno assoluto: giustizia, generazioni migliori di uomini mandate giù dal cielo, pace, rifiorir della terra senza lavoro nè morte di animali e piante nocive, dolce ondeggiar di spighe, uve nate dovunque, miele sgorgante dovunque, niente inganni, niente commerci, niente industrie, niente danaro, niente lavoro, abbondanza di tutto. L'Arcadia come età dell'oro dunque, il regno di Saturno ritornato, nel quale si è affissato ancora l'illuminismo moderno:

Fu certo, fu (nè d'error vano e d'ombra
l'aonio canto e della fama il grido
pasce l'avido plebe) amica un tempo
al sangue nostro e dilettosa e caro
questo misero piaggia ed aurea corse
nostra caduca età.

Incomprensibile è dunque la sorpresa di qualche critico (Cartault) dinanzi all'idea del ritorno del regno di Saturno: noi sappiamo da un pezzo che l'Arcadia è il regno di Saturno, che ciò che fu sarà, che l'ideale è dover essere, che per i poeti la storia idealizzata del passato è la storia idealizzata del futuro, che per Dante, per es., l'impero sarà appunto perchè fu. Fuor di luogo addirittura è la critica di qualche altro (Bellesort) di inconsistenza politica di questa città del sole. Ma il poeta non è riuscito a precisare i colori, a plasmare le forme di questo suo mondo, nè ad animarlo della sua gioia, se non in qualche particolare.

Or quando si realizzerà questo eldorado e in quale fortunata Atlantide? Subito e nel mondo romano. Nè poteva essere altrimenti: ogni uomo si aspetta di veder realizzata la sua utopia durante la sua vita; e i poeti poi anche in queste universalizzazioni non sanno distaccarsi da un piccolo punto del globo, in cui si accentra la loro vita spirituale, Roma, per V., come anche per Dante. Perciò la nuova epoca, pur destinata a realizzarsi gradualmente, attraverso nuovi dolorosi ritorni indietro, in mezzo a nuove guerre, avrà inizio subito, mentre il poeta scrive, lo stesso 40 a. Cr., e ciò non già perchè proprio quell'anno preciso sia fissato dai carmi della Sibilla, (abbiamo anzi testimonianze in contrario), ma perchè in quell'anno aveva il supremo potere nella repubblica un partigiano di Antonio, un nobile spirito di poeta, di moralista e di uomo d'azione, nonchè amico e protettore di V., Asinio Pollione, al quale, come a nessun altri, doveva per le sue qualità precisamente — *adeo* — competere il compito — *te consule* — di cominciare a realizzare gli ideali del poeta, di dare inizio alla nuova magnifica epoca dell'impero e della storia del mondo — *teque adeo decus hoc aevi, te consule, inibit* — e già si era adoperato alla pace di Brindisi, e presiedeva dunque allo stato finalmente pacificato. E, fortunata coincidenza, gli nasceva quello stesso anno un fanciullo, che avrebbe così avuto la fortuna di vivere nell'età dell'oro iniziata da suo padre console, anzi di avervi gran parte. A questo figlioletto dell'amico, e non al *puer* più che ventenne Augusto Sotere (Kukula), s'attacca il poeta con la delicatezza di un padre, che riversa sulla sua creatura pur mo' nata la piena del suo cuore, la generosità e la nobiltà delle sue aspirazioni; e questo è il terzo motivo lirico, più umano e personale, l'inno al neonato, che noi ricantiamo ad ogni neonato. E' ai figli che noi affidiamo il cuore del nostro cuore, il compito di realizzare nella vita storica le nostre aspirazioni più sante, prodotto di sforzo e di rinuncia, di salire più su del grado di vita morale da noi raggiunto, di continuarci nello spirito, eternandoci. L'ipotesi del figlio di Ottaviano e di Scribonia (La Nauze, Skutsch, Wardo Fowler, Terzaghi, Boissier, Church) lede i diritti della poesia.

Ma qual è il compito di questo fanciullo? Quello di continuare l'opera paterna — *patriis virtutibus* — poichè, giova ripeterlo, se il fanciullo nasce quando s'inizia la nuova età di Saturno, è sempre il padre che intanto vi dà inizio, con la sua opera di console, liberando il mondo dagli ultimi avanzi del male e dalle continue apprensioni di nuovo male. Lungi dal redimere il mondo con la sola sua apparizione, con la sola sua vita fra gli uomini, questo fanciullo bisogna che prima si faccia grande, bisogna che comprenda e accetti la sua missione di continuatore e perfezionatore:

At simul heroum laudes et facta parentis
iam legere et quae sit poteris cognoscere virtus...

Cittadino romano, figlio di genitori di elevata condizione e discendente di antenati, i cui servigi in onore della repubblica formavano la gloria della casata, è destinato al *cursus honorum*, che compirà, come qualsiasi altro mortale, nella virilità: *ubi firmata virum te fecerit aetas*. Ma a che sarà indirizzata la sua politica? Alla pace, alla sospirata pace, stabilita da suo padre:

Pacatumque reget patriis virtutibus orbem.

Non consento dunque col Cartault che la opra sua manchi di determinazione. Pure questo fanciullo non è un fanciullo comune. D'accordo; non per altro siamo in Arcadia; è un fanciullo arcade, destinato a diventare, dopo morte, un dio arcade, superiore certo all'amico di Titiro, un nuovo Dafni piuttosto, accettato da tutto il mondo romano. Non certo il bambino di Isaia, non certo un messia orientale o romanizzato. Nato con la protezione di Diana Lucina e di Apollo, è destinato al cielo, il poeta lo sente sin dal principio:

Ille deum vitam accipiet et ipse videbit
permixtos heroas et ipse videbitur illis...

proprio come toccò al bel Dafni, che, assunto nell'Olimpo, non rifiniva dallo stupore di guardarsi d'intorno. E assicurerà la pace, come è compito preciso di Dafni.

Ora intorno a questo putto l'Arcadia celebra la sua solita festa di colori, distende i festoni del suo corteggio decorativo. Come cresce lui a preparar la sua opera, così la terra dà i suoi primi frutti; quand'egli è uomo maturo il miracolo della produzione spontanea è compiuto - *omnis fert omnia tellus* -, l'età dell'oro si è realizzata in pieno. Così è fatale che sia, è bene che sia. E' dunque la natura che si stringe intorno al nuovo essere straordinario ad accompagnarne l'ascesa, che subordina la sua opera a ciò che lui vorrà fare. Ben si può dire questo fanciullo *cara deum soboles, magnum Iovis incrementum;* la sua vita appartiene all'universo, di cui forma la gioia, agli dei di cui continua l'opera di pacifico reggimento, accrescendola, sulla terra.

Aspice venturo nutantem pondere mundum
terrasque tractusque maris caelumque profundum,
aspice, venturo laetantur ut omnia saeclo.

Questo universo, vacillante per tante sventure, per tanti terrori, è preso da una commozione nuova, da un fremito di gioia, la schietta lirica della gioia, all'apparire del fanciullo, e ciò pel presentimento del futuro che non può mancare.

O ideale Arcadia di giustizia e di pace! O bellezza del mondo! O liberazione dalla sofferenza e dalla rassegnazione che non è rassegnazione. Sei destinata a realizzarti davvero? Diverrà divino questo mondo? Potrà veramente l'uomo accettarne l'ordine, riconoscerne le divinità? Si redimerà per opera dell'uomo? E come?

Questo preannuncia il sorriso dell'universo? Questo ci serba la vita? Oh rapimento dell'ideale! Ma potrà l'uomo osare tanto? E perchè anche sognare ci è sofferenza?

Che vuole la nuova culla, pur mo' schiusasi? Che dice il fragile infante, intorno a cui si stringono i genitori, intorno a cui volarono i nostri sogni più audaci? Basta, coi sogni! Ecco, il neonato ha sorriso, si è rivolto alla mamma per sorriderle.

La madre è ancora spossata dalla grande fatica: ha tanto sofferto! ma pure si affretta a rispondergli con un sorriso. Oh! sorrida di nuovo il fantolino, cominci, impari; dia segno che già conosce la mamma, la ricompensi di tante pene! essa che anche ora pensa a tante cose... Si schiuda alla vita dell'anima...

Che cosa nasconde in sè l'avvenire per noi, per questo nuovo essere? La fortuna prodigiosa dei Dioscuri, dopo la lotta? di Ercole; dopo l'immane fatica? Questo cantano i poeti, ma sarà un grande, *rex erit*, dice la nutrice paziente. Certo, sarà un dio, deve diventare un dio, cogli anni, attraverso le lotte e la fatica. Il mondo non si redime se non con isforzo, nè per volontà esterna di un dio. Porta l'infanzia di quest'anno i segni della destinazione alla grande opera? Oh! ma ora non è che un fragile esserino. Sorridano i piccoli! si guardino da non sorridere, da non rispondere con l'affetto all'ansia sorridente delle genitrici.

...qui non risere parenti,
nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.

Queste e simili immagini e fantasticherie suscitano gli ultimi pochi versi. Il procedimento artistico è analogo a quello dell'egl. di Titiro; l'inno al neonato raccoglie inaspettatamente le sue ali in un breve punto; poche note, staccate, ripetute, grande sospensione e concentrazione di affetti intimi, casalinghi, la cui delicatezza è tale che non è consentito dubitare del significato schiettamente umano di questa egloga travagliatissima.

TOMMASO FIORE.

Da uno studio sulla *Poesia di Virgilio*, di prossima pubblicazione.

Antologia

degli ultimi vittoriani

Robert Buchanan

Il Buchanan (1841-1901) è, con il suo coetaneo e intimo amico David Graf (1838-1861), tipico rappresentante della scuola poetica scozzese, da Burns in poi fedele a un indirizzo individualistico e romantico.

Giornalista, critico, polemista si aprì la strada lottando contro l'ostilità della letteratura accademica; i suoi romanzi (come *L'ombra della spada*, 1876) e i suoi drammi moralistici ebbero una fortuna molto superiore al loro pregio intrinseco, ma altrettanto effimera; tra le sue numerose raccolte di versi; — da *Idyls and Legends of Inverburn* (1865), *London Poems* (1866) e *North Coast* (1867-'68) a *The Book of Orm the Celt* (1870), *Miscellaneous Poems and Ballads* (1878-'83), *The City of Dream* (1889), — si raccoglie invece qualche lirica di vigorosa struttura e di intensa vivacità. Storicamente, Buchanan ci conduce da Morris a Kipling.

La lirica qui tradotta è da *North Coast and other Poems*: e si riferisce a una battaglia perduta dai ribelli scozzesi nel periodo del «Covenant».

La battaglia di Drumliemoor

Sbarra la porta! Smorza il lume che nella notte risplende e guida l'orma sanguinosa dei loro piedi;

stringiti il bimbo al seno, che stia zitto, e non attragga le loro ricerche; — spegni con l'acqua le brage del focolare.

Moglie mia, ora siedi tacita e ascolta! tieni la mia mano nell'ombra: — o Jeanaie, noi siamo dispersi, proprio come nebbia al vento.

Fu laggiù a Dromliemoor, dove essa si adagia sulla spiaggia — e guarda i frangenti della baia,

nel cimitero dei morti, dove l'erba è tre volte rossa — del sangue di quei che dormono sotto l'argilla;

erano là gli Howiesons e la gente di Glen Ayr; — là ci raccogliemmo nel cupo della notte a pregare.

E che! sedere a casa nello spavento, quando la voce di Dio mi era nell'orecchio, — quando i ministri di Baal sgozzavano il gregge del Signore?

No! là io mi schierai, con la lunga falce in pugno, — perchè sanguigna era la messe che avrei dovuto mietere;

e il Signore era nei suoi cieli, con mille occhi terribili, — e il suo alito turbava gli abissi.

Ogni uomo della banda portava la sua arma in pugno, — sebbene tutti fossero ignudi di elmi e di scudi,

e non uno sapesse che cosa dovova fare, — se il Nemico ci fosse piombato addosso d'improvviso.

Bianchi, spettrali erano i nostri sguardi, ma non già di terrore; — il Signore Iddio nostro assisteva alla nostra preghiera.

Oh, solenne, tristo e bassa sorse la cupa voce di Monroe, — ed egli maledisse con la maledizione di Babilonia la corrotta;

non potevamo scorgere la sua faccia; ma un lucore era al suo posto, — come la fosforenza della spuma sul lido;

e gli occhi di tutti erano annebbiati, perchè su lui tutti si fissavano; — e il mare riempiva le sue pause con il suo clamore.

Ma quando, in pacati accenti, Kilmahoe intonò il salmo, — con la dolcezza della voce di Dio sulla sua lingua,

a una voce lodammo il Signore del fuoco e della spada; — e quella voce s'alzò più forte del vento invernale,

e tra le stelle della notte salì alta sul vapore delle tempeste, — e un nembo si raccolse intorno a noi mentre cantavamo.

Terribile a udirsi il nostro grido sorgere profondo e squillante, — se ben non potavamo vedere i gridatori del grido,

ma cantavamo e brandivamo le spade e ci toccavamo l'un l'altro le mani, — mentre un sottile velo di nebbia separò i nostri visi dal cielo;

improvvisa, strana e bassa fischiò la voce di Kilmahoe: — Impugnate le armi! attendete in silenzio! son qui, son vicini!

E ascoltando, coi denti serrati, potevamo udire attraverso l'erba folta — il calpestio dei cavalli, come volavano;

nessuno fiatava, tutti erano silenti come la morte, — e stretti insieme rabbrividendo ci accostammo,

più fonda intorno a noi cadde la cieca tenebra dell'Inferno, — e... il Nemico fu in mezzo a noi prima che lo sapessimo!

Allor sorse il nostro grido di guerra, tra le imprecazioni dei nostri nemici, — nè faccia d'amico o nemico potevamo distinguere;

ma io colpivo e tenevo il mio posto (fidando in Dio che guidasse la mia mano); e colpivo, colpivo, e udivo i cani dell'Inferno latrare;

caddi sotto un cavallo, ma lo giunsi con tutta la mia forza, — e lo squarciai con la mia falce nell'ombra.

Mentre ci battevamo, senza sapere qual mano ci stringesse la gola, — qual sangue sprizzasse caldo fino agli occhi nostri,

sentivamo un fitto vento di nevischio scivolare sopra di noi dalla collina, — e mormorare nelle pause delle nostre grida;

ed ecco, dentro un attimo, si levò la cortina della bruma, e la pallida luna versò un raggio dai cieli.

O Dio! era una vista che faceva imbiancare i capelli, — e dal terrore raggrumarsi il sangue del cuore,

a vedere i nostri volti biancheggiare nella tenebra a mala pena rotta da un barlume, — e gli ammazzati a terra giacenti nel sangue;

mentre a fiocchi, senza suono, cadeva intorno con tanta pace — la meravigliosa bianchezza della neve!

Sì: e più denso, sempre più denso si spandeva il pallido silenzio del Signore, — (dal cavo della sua mano lo vedevamo versato),

e si raccoglieva là intorno a noi, che in lamentosi canti cercavamo l'aria; — mentre, sotto, la neve era alta già un cubito e tutta tinta di rosso;

e tosto, qualunque corpo fosse abbattuto giù nella battaglia, era sepolto dal nevischio prima ancora che fosse morto!

Allora infine scorgemmo tutta la forza delle soldatesche, — perchè sempre più dense affluivano le loro schiere,

e ai lampi delle loro pistole apparivano d'un pallore cinereo, — e l'azzurro acciaio delle loro spade brillava cogliendo i riflessi della luna.

Ma una morente voce gridò: «Fuggite»... Ed ecco, a quel grido — un panico cadde sopra di noi, e ci mettemmo a gridare.

Acuto e spaventoso si levò, nello spiaccichio del sangue e dei colpi, — il nostro urlo al Signore che ci lasciava morire;

e il Nemico e noi gridavamo la nostra [illegible] a Dio, ma i servi del Nemico abbattevano l'uomo forte nel suo grido;

il Signore taceva in cielo: l'unica sua risposta — era la neve che cadeva, cadeva, dal cielo.

Allora fuggimmo! crebbe la tenebra! attraverso il freddo nevischio volammo via, — ciascuno da sè, sì, ciascuno diviso dai suoi compagni;

e io udivo sull'ali del vento raggiungermi il calpestio degli zoccoli ferrati dietro a me — e le grida di quei che morivano nella paura.

Ma io conoscevo a mente ogni sentiero, anche nell'oscurità della nebbia; — e tutto il giorno mi tenni nascosto, e ora son qui.

Ah, raccolti in una tomba sola stanno gli uomini santi e arditi, — e accanto ad essi i maledetti e gli orgogliosi;

là sono gli Howiesons, e i Wylies di Glen Ayr, — Kirkpatrik e Mac Donald e Macleod.

E mentre la vedova piange, ecco la mano di Dio intorno alle loro ossa — riversa il suo bianco sottile mantello ghiacciato, come un sudario.

Sulla montagna e nella valle le nostre donne appariranno pallide, — e più pallide quando l'oceano si gonfia ululando;

sepolti sotto il bianco sudario della neve, senza una pia prece, senza un rito — giacciono gli amati ch'esse cercano nell'oscurità;

più profonda, ognor più profonda la neve sul monte e sulla valle s'effonde — e più profonda, più profonda ancora è la loro tomba.

---

100 amici

ricevono il Baretti: lo leggono, lo serbano, se ne istruiscono, e intanto

non pagano l'abbonamento.

Perchè? Non sanno in che distrette si dibatte l'amministrazione? Di che cosa credono che viva il giornale? Che cosa dobbiamo fare per svegliarli? Scrivere? sollecitare? L'abbiamo fatto, con spese e noie non poche, e con effetto nessuno. Pubblicare i nomi dei morosi sul Baretti? Lo faremo. E a chi tocca tocca.

Il canzoniere di Storm

Il canzoniere di Storm è un delizioso *album* di momenti musicali — di stati d'animo tenui come guizzi di luce in una ombria di crepuscolo. Le liriche che si susseguono timide hanno tutte il carattere di macchie di colore e di luce o di armonie statiche e piumose nelle sbavature della forma smarginata. Non avendo nello sfondo un contenuto razionale che le origini — non traducendo visioni strepitose di politica o di morale, e quindi lontane da complicati problemi, da complesse filosofie — nel giro delle strofe in cui si presentano al lettore — appaiono piccole masse vive di un tremolio rapido e luminoso: specchio d'una sensibilità fine che intuisce e rende per mezzo di impressioni immediate o gruppo di impressioni la realtà che le suscita. E' quindi una poesia fatta di soli momenti sensibili — tepida quasi sempre, che alla lettura si consuma in un vapore sottile, lasciando in noi un senso vago di colore e di melodia: un modulare lieve lieve in quel suo vellicare la sensibilità del lettore fino a suscitargli la visione istantanea e fugace d'un paesaggio, l'emozione d'un momento d'amore, il raccoglimento nel dolore. Poche strofe: a volte, pochi versi — a piccoli tocchi, pagliettati di luce sfuggente: spesso una realtà vista attraverso una velatura in cui la forma si sfiocca, perde il contorno. Con un senso malioso del remoto, del passato: poesia che si melodizza in elegia fluida, senza rivolgimenti e sviluppi magniloquenti. Mai fino al singhiozzo — il rimpianto, che è tanta parte di questa lirica, resta nel sospiro — che, emesso, si perde rapidamente, lievemente.

La poesia di Storm è stata chiamata la poesia dei ricordi, della rimembranza. E a me pare che il Meyer e il Biese e l'Ermantinger siano nel giusto quando sentono nel passato il tono di fondo della poesia storniana — e specie i due ultimi osservano che lo stesso presente è dal poeta proiettato e vissuto nel tempo remoto. Poesia dei ricordi è quella di Storm, anche se in lui — come ha obbiettato l'Alfero in un suo saggio fine ed acuto su *Storm lirico* — non manca il senso della realtà presente, *nè sono assenti accenti vivaci e virili*. E' dal passato che il poeta guarda il presente: ed è dalle rimembranze che deriva il suo maggior fascino: il ricordo è in lui come la bruma leonardesca che — allontanando gli oggetti, le forme pittoriche — li vela di nostalgia, di un *pathos* elegiaco. La realtà stessa, vista attraverso questo velo, acquista un'apparenza fantastica, irreale, di fiaba; un che di oscillante che le dà una vaghezza musicale. Anche quando esprime gioie e dolori attuali — o nella lirica politica, o nel vivere l'incertezza misteriosa dell'al di là, o nell'amore — Storm, in questi stati d'animo, lascia affiorare l'ombra del passato che li intenerisce e ne aumenta la melodicità. E nelle stesse novelle, anche in quelle più realistiche, in cui pare si ponga « duri assillanti problemi umani » — il fatto remoto, il ricordo è impastato con il fatto vivo: a volte appare come tara ereditaria a immalinconire gli attori della narrazione: se nei primi racconti il passato fa da sfondo — e la malinconia, la dolce melanconia nasce dal contrapposto del presente con il tempo che fu — negli ultimi il cumulo dei ricordi è in mezzo ai personaggi stessi, anzi si può dire che è da essi che questi affiorano. Storm era un'anima elegiaca, tenera — tutta contemplazione e sensitività — e il rimpianto e la nostalgia non potevano non essere le sue note peculiari; nel passato, e in genere in tutto ciò che è stato e che non può più ripetersi, è il rifugio delle anime sensibili, per le quali il presente — anche non rinnegato — si dirada nelle penombre azzurre del lontano: o perchè troppo fugace nelle sue gioie per lasciarvisi esaurire — o perchè distante dal proprio ideale.

L'amore, la *patria*, la *famiglia* — sono i motivi dominanti nell'arte sensitiva del poeta di Husum. « Privo dell'audacia dei romantici — ha scritto giustamente l'Alfero — spinti dalla *Sehnsucht* sempre verso nuovi cieli, nuove terre, spinti a popolare dei loro sogni le lontananze azzurre — egli si attacca invece solidamente alla sua famiglia, alla sua vita, alla sua terra, e qui si crea il suo mondo ». Ed è un mondo di tenui intime cose: nelle novelle e nel canzoniere. Commozioni tenere per la casa paterna nella notte di Natale o per il giardino ombrato del profumo di viole a ciocche; dove un giorno inseguì con la fantasia folletti e fantasmi cari — o per l'angolo remoto della soffitta con i suoi logori oggetti che hanno odor di vecchio; visioni rapide della cittadina borghese e provinciale con i vaghi sciami di giovani, compagni di studio e di gioco; ricordi di raccontate fiabe, vive dell'alito della nonna narratrice nel tepore delle sere autunnali. La famiglia ha vita per lui non solo nelle gioie e nel dolore del presente, ma nella tradizione anche, nelle figure stinte dei ritratti degli antenati, nel velo di polvere e di vecchiume dei mobili, nelle vaghe lontananze: come nelle lontananze fantastiche della leggenda vive la sua terra, di cui egli riecheggia il paesaggio con un senso mite di melodia — la landa deserta e sconfinata, il mare scuro e solitario, senza la gioia dei canti e delle vele — il ritmo monotono delle acque intorno alla terra brulla e silenziosa. Il presente stesso della sua famiglia e della sua patria — l'amore per i figli e per la sua donna, l'ansia di libertà, il desiderio di rinascita del paese natale, la visione d'un suo avvenire migliore — acquistano un colore speciale da questi elementi remoti che ne incorniciano la rappresentazione: tono elegiaco sostenuto da un senso vivo della fugacità delle cose belle e amate, che è in contrasto con l'amore stesso per esse. La sensibilità del poeta è reattiva; vive del fascino e della seduzione che esercitano su di lui i guizzi della gioia e della bellezza nella loro caducità melanconica; e la sua anima di sognatore è tutta in quegli attimi in cui egli riesce a fermare, in un'immagine, l'apparenza del bello — anche se consapevole del suo sfiorire, e se nel presente sente già il passato.

Il paese e la famiglia; la casa nel suo tono melanconico del tempo che fu — e il paese sentito a volte nell'aspirazione del cittadino ad una migliore realtà storica, a volte nel paesaggio monotono di torbiere, di acque abbandonate, di macchie di boschi e di stagni — ora nel passato leggendario. Ma accanto ad essi c'è anche l'amore; e con note diverse, rispondenti ai diversi momenti in cui fu vissuto. Nei primi canti, la sua lirica amorosa si presenta nella forma della poesia heiniana; un po' stereotipata in quel vezzeggiare e carezzare l'amata capricciosa, con cui il poeta gioca a baci e carezze, per riceverne smorfie e graffi qualche volta. Nelle poesiole a periodi brevi, con giri di frase velina, immateriale, la lirica è melodia e ritmo; son piccoli rivoli tematici su un ritmo cullante e facile. Poco sangue, s'intende, in queste schermaglie amorose: sono ancora fatto letterario, più che vita vissuta. La stessa punta ironica ed amara così frequente nel *Buch der Lieder* di Heine, e in cui il poeta di Düsseldorf scarica la sua amarezza d'amore — ha un carattere piatto, sa del costruito. La tristezza dell'abbandono, il rimpianto, il pascersi di ricordi — sono ancora immagine astratta, sradicata dalla vita: spesso rivelano più abilità di mano che profondità di sentimento:

Lebwohl, du süsse kleine Feel
Ach! ch! ich dich nun wiederseh'
Wieviel Paar Handschuh sind verbraucht!
Und wieviel Eau de Cologne verraucht!

(Addio, dolce piccola fata! Ah! prima che ti riveda, Quante paia di guanti avrai consumate? Quanta acqua di Colonia si sarà evaporata!).

Strofa di derivazione heiniana; ma l'ironia è esteriore, meccanica; e calcolato è l'effetto sull'animo del lettore. Quello stesso voler apparire un torturato dell'amore, quel voler mostrare il cuore che sanguina — sa di posa, anche se si presenta in un dolce vapor di melanconia. Non mancano certo, nelle prime liriche, accenti veri di poesia; ne ha rilevati l'Alfero; se ne possono aggiungere ai suoi degli altri. Sono però attimi, in cui il poeta futuro balena timido e delicato. Lo scherzo in tono minore in « Rechenstunde »:

Nun rechne mir doch zusammen:
Vier Augen, die geben? Blicke!
Und — mach mir keinen Fehler!
Vier Lippen, die geben? — Küsse:

(Ora, assommiamo pure: Quattro occhi, che danno? Sguardi. E — non sbagliarti! — Quattro labbra, che danno: — Baci:].

il motivo di serenata in *Ständchen*, battuto su ritmo di chitarra *langoureuse et monotone*, in una chiaria lunare sull'umidore dei prati:

Weisse Mondesnebel schwimmen
Auf den feuchten Wiesenplanen;
Hörst du die Gitarre stimmen
In dem Schatten der Platanen?

(La bianca nebbia lunare fluttua sugli umidi prati. Senti accordare nell'ombra dei platani la chitarra?)

il quadretto di genere ma pieno di vita in *Dämmerstunde*, che riappare poi in *Herbstnachmittag*. Un interno di stanza avvolto nella penombra e nel silenzio, mentre gli ultimi raggi del sole filtrano tra le tendine; col chiacchierio dei vecchi che arriva stanco al poeta e all'amata, che è tutta « in quelle inerti mani operose » e « in quel rosso riverbero che illumina la fronte »; con l'incanto dolce e lento del silenzio profondo nel tramonto rosso di sole, che irradia due cuori nella felicità senza parole.

L'amore per Costanza ha un carattere diverso; e diverso è quello per Doris; e l'arte che sa tradurre i vari sentimenti è più storniana. L'uno — fuori delle riminiscenze letterarie — l'uno e l'altro; ma riposato, sereno l'amore per la prima; più tormentato e scoppiettante quello per la seconda. Il sentirsi felice, nel possesso completo della donna del cuore — adagia l'anima del poeta in una serena contemplazione, che è un oblio lene del mondo: un naufragare dolce nell'occhio della sua creatura, che lo fissa e gli fa sentire bella la vita solo per quest'amore. Riposare accanto alla cara — dice il poeta — spingere lo sguardo lontano, disperdersi, ritornare poi all'amata... stando ai piedi il mondo — che dolce far nulla!

Rückkehren dann aus aller Wunderferne,
In deiner Augen heimatliche Sterne.

(Ritornare poi dalle magnifiche lontananze alle patrie stelle dei tuoi occhi).

La poesia si assottiglia in velo per esprimere questa tenuità di desideri; è vapore tenue che avviluppa e assopisce nella vaghezza dell'azzurro. E in quel soffio di dolcezza crepuscolare, il lettore smarrisce la lirica nella musica, che stende l'arabesco dolce della sua melodia nell'impalpabilità della *rêverie*. In *Auf dem Segeberg* l'occhio del poeta che scorre sul paesaggio nutre la sua anima d'un commosso senso d'amore: attraverso il cilestre che sfuma lontano arriva una musica fluida dolce: il canto delle allodole che sale dai prati, dai boschi — e lascia l'eco tra le siepi e gli alberi. Il poeta ha accanto la sua donna: una pienezza di felicità lo coglie; e paesaggio ed amata, natura e donna, si fondono in una unica impressione di bellezza. E' l'amore che colora di una dolce armonia lo sfondo; ed è il paesaggio che inquadra e sublima la figura umana. Le cure, le angoscie svaniscono lontano — residuando una melanconia, un'obliosa malinconia.

Die Schatten, die mein Augen trübten,
Die letzten, scheucht der Kindermund.

(Le ombre che velavano il mio occhio, le ultime, le scaccia la bocca di fanciullo).

L'amore per Costanza implica l'amore per i figli; l'idillio dell'amore è l'idillio della famiglia. Famiglia che non distrugge l'amore — ma lo rende più puro, svuotandolo della eccessiva passionalità; più eguale, direi, nella intimità soave a cui partecipa l'ingenua covata dei fanciulli.

In Kinderlust die Wangen glühen,
Die Welt, die Welt — o wie sie lacht!

(Nella contentezza di bambino, le guancie avvampano. Il mondo, il mondo — oh come ride!].

Ma l'idillio si appunta ad elegia: è la malinconia che sorge dal seno della gioia. Perchè, se il poeta gode fin quasi a svenirne, ed è d'una passionalità dolce — a sentir passare la mano dell'amata sui suoi occhi, sulla sua fronte, sulle guance, a spianare le rughe, e fugare le ombre — sente d'altra parte la fugacità di queste emozioni; e il pensiero della morte getta un'ombra sulla sua anima. Nel tempo che corre, che come ingiallisce e fa avvizzire le foglie nel nostalgico autunno increspa e incanutisce la bellezza umana — egli vive la profonda tristezza della dolce età che tramonta. E se — dinanzi ai fili argentei che s'insinuano nella chioma della sua donna — cerca di sviare l'anima dallo sfiorire della bellezza fisica per richiamarla allo spirito, il fluido del tempo lo vela leggermente: e la melanconia della bella amata scivola in lui.

Aus deiner milden Frauenaugen
Bricht gar zu melancholisch Licht...

O schaudre nicht! Ob auch unmerklich
Der schönste Sonnenschein verrann..
Es ist der Sommer nur, der scheidet...
Was geht denn uns der Sommer an!

(Dai tuoi dolci occhi femminei rompe una melanconica luce...

Oh! non temere! Anche se inavvertito il più bello splendore del sole è scomparso — è solo l'estate che se n'è andata. A noi che importa dell'estate!].

E' solo l'estate che passa — conforta il poeta: ma con l'estate egli sente che passa anche la vita — e gli ultimi versi si colorano di un'amarezza pensosa.

In Doris il poeta canta l'amore proibito — che è desiderio, passione non destinata ad aver soluzione: e la poesia vibra di questo tormento che arrossa l'anima impotente a sgropparsi e sfogare. Di fronte al pittoresco e al musicale della poesia di Costanza e della famiglia — ed a quel tono sentito ma sommesso, come il circolare caldo della luce solare nelle penombre della bruma — questo per Doris è tutto uno scoppiettare: è un'accensione rapida che fissa l'anima del poeta in una immagine di cui non può liberarsi; perchè, quanto più cerca d'uscirne, tanto più vi si abbandona doloroso e gaudioso.

Ist, doch die Seele mein
So ganz geworden dein,
Zittert in deiner Hand,
Thu ihr kein leid!

(La mia anima è dunque diventata tutta tua; trema nelle tue mani. Non farle male!).

E' un tormento: e tanto più grave, perchè la rinuncia a cui il poeta è costretto è accompagnata dal sentimento dell'inestinguibilità della sua fiamma. C'è dell'amarezza nelle strofe nervose, da cui traluce — accanto alla sconfinata tristezza del sacrificio, del dolore dell'abbandono — l'inquietudine della donna che si morde a sangue le labbra e tace e cammina ed ha « la mano bianca » « e dolce il viso ».

Du bissest die zarten lippen wund,
Das Blut ist danach geflossen...

(Tu ti sei morse le belle labbra a sangue, ed il sangue ne è sprizzato...).

E c'è rimpianto — un ritornare continuo al passato dalla rinuncia del presente. Il bisogno d'amare ed il dovere di fuggire — il ricordo della passione vissuta e la visione della fine, nell'impossibilità di rinnovare il tempo che fu — drammatizzano questa vicenda d'amore, che nella lirica *Weisse Rosen* ha un'accoratezza commovente e maliosa:

Der Mund, der jetzt zu meiner Qual
Sich stumm vor mir verschliesst,
Ich habe ihn ja so tausendmal,
Vieltausendmal geküsst.

(La bocca che ora per mia sventura innanzi a me ammutisce — tante volte io l'ho baciata].

E' c'è l'abbandono: la strada solitaria — la donna che si allontana. Poi il giardino che tace, il sentiero che s'abbuia, le nuvole che scivolano nel cielo, il vento autunnale che mormora. Il poeta è stanco fino a morire: con l'amata se ne va il meglio della sua vita, e tutto ciò che è d'intorno, è vuoto — inutile cosa.

Ich bin so müd zum Sterben;
Drum blieb ich gern zu Haus,
Und schliefe gern das Leben
Und Lust und Leiden aus.

Storm vive minuto per minuto l'angoscia della separazione; la nostalgia che nasce dal ricordo dei canti e dei baci del passato si fonde ai bagliori dell'ultima ebbrezza — a rendere più straziante la rinuncia. Con voluttà egli coglie le ultime gocce di questo sua sensuale amore: e vuole che la donna — ora che è nella colpa — si conceda tutta. Finire, sì; ma finire nella piena accensione, nell'abbandono pieno dell'uno all'altra. E' l'estremo desiderio; esaurirsi, prima di abbandonarsi; desiderio tanto più ardente perchè il poeta sente che la stessa ansia è nel cuore della donna:

.... ddeiner Pulse tiefes Schlagen
Tut liebliches Geheimnis kund.

(Il profondo battito del tuo polso rende manifesto il tuo caro segreto).

La poesia qui canta con la sommessa accoratezza d'un violoncello, a frasi larghe, vellutate, su un ritmo appena affiorante dalla trama melodica della lirica. Le quartine, direi, s'impastano a formare un'unica massa liquida nel circolare luminoso della passione così dolce nella sua dolorosa verità. Quando l'ultimo verso si chiude — resta in noi un'eco che è più cullante di ciò che si è letto. Le frasi che s'ingranano in quel tema lento e appassionato residuano un senso di stanchezza che è anche amore di pace: una volontà d'abbandono che è desiderio d'oblio — ma con l'oblio e la pace anche la dolcezza del ricordo che esprime tutta la vita.

So lass mich denn, bevor du weit von mir
Im Leben gehst, noch einmal danken dir...

(Permettimi che, prima che vada lontana da me nel mondo. — Ancora una volta ti ringrazi).

Quanta finezza e raffinatezza in quella mano nervosa della donna che porta impresso il desiderio che la bocca tace: quella fine traccia di dolore che rivela l'ansia vissuta nella notte che posò su un cuore ammalato!

Die Hand, an der mein Auge hängt,
Zeigt jenen feinen Zug der Schmerzen,
Und dass in schlummerloser Nacht
Sie lag auf einem Kranken Herzen

(La mano, alla quale il mio occhio si posa, porta i fini segni dei dolori, e mostra che nella notte insonne posò su un cuore ammalato).

Poi Costanza morì — ed il poeta trovò nella donna che aveva amata l'educatrice dei figli; un'anima a cui affidare la sua stanca delle traversie.

Ma — oltre e più che nell'amore — la poesia di Storm vive nel paesaggio: senso davvero moderno, modernissimo, della natura — sentita nella luce, nel colore, nella musica infinita, negli infiniti profumi: impressionisticamente. Fuori, direbbe un pittore, dalle forme contornate, il paese è reso a contrasti e vibrazioni di colori e di luce. La vita delle cose è — come negli impressionisti — decomposta, riflessa in mille modi, e resa a volte in linee mobili viventi, con formicolio di luci in direzioni variissime; e in quelle linee e in quei lumi — in quelle macchie e in quelle sfrangiature — l'anima del mondo scorre fluida, calda di *pathos* nelle efflorescenze mutevolissime del colore. Un colore a volte impregnato di luce — su un piano pittorico palpitante: a piccoli tocchi irregolari, a rendere i diversi momenti del quadro che si presentano, nello stato d'animo in cui vive il poeta — accendendosi rapidamente l'uno dietro l'altro — come voci musicali concorrenti da direzioni opposte a formare la trama polifonica. Non c'è mai in Storm un disegno accanito — un perseguire della linea, forme plastiche in tutte le loro minuzie; è tutto un fare aereo, direi; e mobilissimo. Attimi appena, che lasciano nel lettore il senso d'una forma-colore, una impressione di paesaggio in riverberi, in ombreggiature: tanto più fascinosi quando vaporano — riverberi ed ombreggiature — penetranti onde di profumi.

Paesaggio — stato d'animo. Come vive — in *Waldweg* — in quel meriggio estivo, l'arsura, la calura, la stasi! e nel sole che spossa e balugina in inquieti barbagli — quel comparire e scomparire, lontani, vicini, il ronzio d'api, un fruscio di foglie, il grido della ghiandaia, il serpere d'un rettile. E là il nibbio che si bilancia sulle ali: qua una pica che stride, e su tutto un profumo di foglie ingiallite e di resina!

Heiss war die Luft und alle Winde schliefen,
Und vor mir lag ein sonnig offner Raum,
Wo quer hindurch schutzlos die Steige liefen.

(Calda era l'aria, tutti i venti tacevano, e innanzi a me giaceva un'assolato aperto spazio per dove i sentieri erano senza difesa).

Nella massa afosa della campagna — i particolari del paesaggio saettano e scompaiono appena suggeriti, con una mobilità luminosa, in quella diffusa barbagliante impressione di silenzio. Vibrazioni di luci, accordi di toni cromatici, contrasti di percezioni auditive, accenni di suoni arrivano ai sensi protesi e reattivi in un murmure sospeso ed indistinto. Tutti quegli umili particolari che emergono rapidamente dalla massa paesistica — sono come i melismi guizzanti, contrapposti, sovrapposti, in molte musiche contemporanee; direi quasi, è tutta un'attrazione e repulsione

di temi nella macchia generale del paesaggio; un decomporsi e ricomporsi immediato della vita naturale. Come grumi di colore, disposti a dare una impressione di forma o di luce, senza continuità di luce, affiorano in una spontanea animazione da un quadro abbozzato e in sè completo.

Dann war's erreicht, und wie an Kirchenschwelle
Umschauerte die Schattenkühle mich.

(Vi giunsi allora, e come alla soglia d'una chiesa m'avvolse una ombrosa frescura).

Dopo l'aspra calura del *sole pieno*, l'ombria nel bosco; la frescura riposante di contro ai riverberi fastidiosi della piena campagna. E il motivo della chiusa è buttato a risolvere lo stato d'animo, con una modulazione tanto più bella perchè ardita e non sciupata in inutili elaborazioni successive. Lo spirito del lettore, come quello del poeta, assapora fino in fondo l'inatteso refrigerio.

Accanto alla pittura del meriggio, quella della notte. La natura che traspare nel chiaro di luna; in un immateriale fluire di luce argentea, in cui i rumori si diafanizzano a poco a poco fino a perdersi in un mormorio indistinto — fino a confondersi con i profumi, coi colori impalliditi, con la luce che filtra attraverso le foglie ed i rami: più bianca, meno bianca...

Wie liegt im Mondenlichte
Begraben nun die Welt
Wie selig ist der Friede,
Der sie umfangen hält...

(Come giace sepolto nel chiaro di luna, il mondo; come bella è la pace che lo circonda!).

Un paesaggio aereo, direi; svuotato di materialità, e sentito nella chiarìa che è pace, come in una bianca piumosa staticità.

Alle chiazze violente e contrapposte di luce ed ombra nel meriggio ardente — subentra il pallore del plenilunio che smuore e langue in una dolcezza che fa svenire.

Die Winde müssen schweigen,
So sanft ist dieser Schein;
Sie säuseln nur und weben
Und schlafen endlich ein.

(I venti debbono tacere, tanto è dolce questo splendore; essi bisbigliano, si agitano, infine si addormentano).

Come in quel divino « chiaro di luna » della *Suite Bergamasca* di Debussy, la natura traluce blanda da un sottile velo argenteo, leggermente diafana; ferma liquida nel silenzio. I versi — come le note del musicista — sembrano non fluire, ma arrestarsi in un'estasi, in una beatitudine di contemplazione cristallina. Il poeta vive in un sogno leggero; ma ha tutti i sensi pronti a cogliere le sfumature, le voci più lievi. Al sensitivo acuisce la vita dei sensi lo stesso silenzio, quella stessa diffusa chiarità —, che rende più evidenti a lui il mormorio d'un'acqua tra il verde, un fruscio di foglie, un frullo d'ala: il fiatare stesso della notte, come l'alito lieve d'una donna amata. Tutte piccole vibrazioni che formano la melodia del plenilunio dai miti acquei bagliori: nel ritmo del respiro della terra che dorme — come sul tremolio largo di note in arpeggio. « Ein Atemzug, das Atmen der Sommernacht », in un ricamo di trasparenti ombre immobili e di riflessi perlacei.

E poi il mattino! con l'indistinto brusio nelle penombre fluide del crepuscolo: in quella verginea frescura avvivata appena dalle prime luci dell'alba scialbe e fredde. Un canto qua trilla: un altro là: uno, due gridi soltanto — è la voce del gallo silvestre, lontano...

Goldstrahlen schiessen übers Dach,
Die Hähne krähn den Morgen wach...

(I raggi d'oro saettano il tetto; cantano i galli desto il mattino).

D'intorno è ancora silenzio; gli uomini dormono, sognano...

Sie schlafen immer, immer noch.....

(Essi dormono sempre, sempre ancora...).

E — se è un mattino di primavera — egli lo sente battere alla finestra con le dita di rosa — «Morgenrot » — nel bisbiglio di passeri e di fanciulli; e con la luce festosa in cui ride la terra, gli arriva lo scampanìo lontano della Pentecoste:

Singende Burschen ziehn übers Feld
Hinein in die blühende klingende Welt.

(Giovani che cantano vanno oltre la campagna verso il mondo che risuona, che è in fiore).

O se dorme accanto all'amata — la gioia del risveglio è nella luce dorata che illumina la casa, nel bacio del giorno — suggello d'amore.

Nun gib ein Morgenküsschen!
Nun schüttle von der Stirne
Der Träume blasse Spur!

(Dammi il bacio del mattino! Scuoti dalla fronte la pallida traccia dei sogni).

Le rose — continua il poeta — del tuo giardino sbocciano nella luce del sole: e si struggono dal desiderio di essere colte dalla tua mano:

Sie können kaum erwarten
Dass deine Hand sie bricht...

(Si struggono dal desiderio di essere colte dalla tua mano).

Spira da queste strofe che cantano la vita che sorge un che di virgineo, di bianca tenera frescura; i motivi appena bisbigliati in un murmure d'arpa misterioso — come quel tema freschissimo che sale dalle penombre alla luce danzante nella *Morgenstimmung* di Grieg. Un brivido di gioia che serpeggia, s'afferma, poi canta — e muore nei trilli delle rondini.

E c'è anche il crepuscolo nel canzoniere di Storm: con un senso delicato della luce discontinua, che s'attenua e scivola e colora di melanconia le cose: la poesia delle mezze tinte, delle penombre nostalgiche — tra voci che muoiono in lontananza, nel bosco, nella landa deserta — e il brusio dei passeri nel fogliame e il ronzare dei moscerini azzurri e il tremito leggero delle foglie: tutta una vibrazione che si va attenuando e prepara alla pace della sera. E come delicate contro la luce che muore le figure degli innamorati che si leggono nell'anima attraverso gli occhi pensosi — e bevono il loro fiato, silenziosi!

Im Sessel du, und ich zu deinen Füssen,
Das Haupt zu dir gewendet, sassen wir...
Bis unsre Augen, ineinander sanken
Und wir berauscht der Seele Atem tranken.

(Sedevamo, tu sulla sedia — io ai tuoi piedi, con il capo a te rivolto... Finchè i nostri occhi s'incontrarono — e noi bevemmo il respiro dell'anima, ebbri).

Come mesto e melodico il senso dello scorrere del tempo!!

Und sanfter fühlten wir die Stunden fliessen...

(E dolci noi sentivamo passare le ore).

E come suggestivo quel rivivere l'addormentarsi progressivo della vita; lo svanire lento dei suoni; il profumo delle viole che accompagna il partire del giorno come una nenia.

E l'ombra che scende: le forme evanescenti che oscillano come fantasmi: il senso della solitudine che guadagna con tono di mistero la natura!

Der Tag war aus; schon vom Levkojenbeet
Im Garten drüben kam der Abendduft;
Die Schatten stiegen; bläulich im Gebüsch
Wie Nebel schwamm es.

(Il giorno se ne andava; già di là, dalle aiuole di viole a ciocche nel giardino arrivava il profumo vespertino. Le ombre scendevano: come una nebbia azzurra fluttuava nel boschetto).

Impressioni auditive e visive, che si assommano in una sintesi purissima di ingredienti estranei — a mostrare lo stato d'animo del sensitivo nella sua bella originalità; impressione cromatica o musicale.

Con la poesia delle ore del giorno, c'è anche quella delle stagioni. Chiazze, macchie. A volte, nel giro d'una frase, il poeta individua nel passaggio la stagione, impregnata dell'afflato emotivo del suo stato intimo: spesso egli fissa in una strofa il primo reagire della sua sensibilità al mondo esteriore. Una notazione di colore; un'impressione di suono — un corrugarsi appena della sua anima. Marzo — è sentito nel candore della neve che involge il paesaggio; ma nel freddo che persiste il poeta avverte già la fine dell'inverno; e tutto l'effetto poetico è in quel *Alleine noch* — « soltanto ancora » — che ci riporta ai mesi della stagione passata, con nostalgia; e con nostalgia ci fa presentire la primavera.

Und aus der Erde schaut nur
Alleine noch Schneeglöckchen;
So kalt, so kalt ist noch die Flur,
Es friert in weissen Röckchen.

(Guardano solo dalla terra le bucanevi ancora; così fredda, così fredda è ancora la campagna — che rabbrividisce nel bianco manto).

Altre volte è un serpeggiare lieve lieve di motivi brevissimi che concorrono direi polifonicamente a costruire la lirica. Luglio: un canto di ninnananna, il sole affocato della campagna, il grano che piega le spighe, le rosse bacche tra le spine... un'aria di benedizione nella natura; ma poi una domanda

Junge Frau, was sinnst du?

(Giovine donna, a che pensi tu?).

L'ultimo tocco è come la velatura del quadro; l'errar vago dell'anima slarga la scena, e le dà quell'apparenza di contemplazione estatica che concorre non poco al fascino della rappresentazione. Non di rado il poeta si indugia un po' di più; e ricama con un fare d'arabesco, a fili d'aria, il suo tema: dell'Aprile e della primavera.

Das ist die Drossel, die da schlägt,
Der Frühling, der mein Herz bewegt...

(E' il tordo che canta: la primavera che agita il mio cuore).

A questa frase di spunto — il poeta inserisce subito incisi morbidissimi, che precisano con una delicatezza di piuma la scena, e la guidano diritta alla rappresentazione di fanciulli che raccolgono i fiori nella fossa del mulino per adornarne la primavera. E c'è un verso che segna la vetta...

Das Leben fliesset wie ein Traum.

(La vita fluisce come un sogno).

E' il tono fondamentale che colora dallo sfondo l'atmosfera paesistica, con una leggerezza di sogno.

Questa fine sensibilità — tutta intesa a cogliere e fissare nel verso fantasmi istantanei e fugaci — si rivela anche nella poesia patriottica di Storm, che non ha nulla a che fare con quella di altri poeti contemporanei — non distruggendo in lui, la praticità d'origine, la bellezza artistica. Anche nell'amore per il suo paese, nell'esprimere il suo anelito all'unione della sua piccola terra alla più grande patria — alla Germania — egli lascia fluire motivi nostalgici; e assume l'atteggiamento — ha ben notato l'Alfero — più di un contemplativo che di uno spirito attivo, perchè « era più capace di vivere intensamente l'ora tormentosa della sua patria, che di afferrare egli stesso un'arma ». I suoi canti sono suggestivi; spirano l'accortezza di chi contempla la lotta, ne sente la bellezza — ma ne prevede la fine amara. E' l'accortezza del vinto, che si sente già esule; che ha speranza, ma ha anche viva tristezza nell'anima — perchè la patria è perduta. La patria che Storm canta come la donna amata, con passione, con velata disperazione; e che irradia di un suo amore, che è amore per il paesaggio naturale, per la tradizione, per la storia, per la vita dello Stato; una visione in cui la terra, la famiglia, la nazione sono una sola cosa. C'è in *Ostern* — la poesia di Pasqua — una accorata voce umana che esprime un amore integrale: — che va dalla contemplazione amorosa e dolorosa della diga contro cui batte l'onda del mare, alla nostalgia della campana pasquale: dal senso di gioia che destan a primavera le allodole festose, all'odore salmastro che il mare diffonde intorno: particolari paesistici che nel verso finale che li racchiude vengono trasfigurati:

Das Land ist unser, unser soll es bleiben!

Perchè nella Patria si assommano. Nella Patria che è tutto: la natura e la vita nazionale: la tradizione paesana e lo squarcio di cielo che sorride sulle case, sui campi. Nella poesia politica di Storm non ci sono rulli di tamburo: l'atmosfera è sempre d'una diffusa melanconia, d'una profonda tristezza, nel cantare i morti sulle cui tombe vengono deposte le corone, e con i quali se ne vanno tante speranze...

Mit Kränzen haben wir das Grab geschmückt:

(Con corone abbiamo ornata la tomba).

o nel cogliere di lontano l'eco dei passi dei soldati stranieri che calpestano la sua terra:

Sie halten Siegesfest, sie ziehen die Stadt entlang;
Sie meinen Schleswig — Holstein zu begraben...

(Essi fanno festa; vanno per la città; pensano di seppellire lo Schleswig-Holstein).

o in quel contrapposto lamentevole ma pacato, tra l'epilogo triste di quell'anno 1850 e la primavera che sorgerà intorno:

Und durch den ganzen Himmel rollen
Wird dieser letzte Donnerschlag:
Dann wird es wirklich Frühling werden
Und hoher, heller, goldener Tag.

(E per tutto il cielo passerà quest'ultimo colpo di tuono; poi verrà certamente primavera, e un chiaro, un lieto, un dorato giorno).

Il paesaggio è lo sfondo di questi stati d'animo. Accompagna, come un canto funebre, i *Gräber an der Küste*: l'odore salmastro — lo specchio luminoso dell'acqua che nel diffuso chiaro di luna getta il suo splendore sulle tombe sacre — l'anno che offre a formare corona i suoi fiori le foglie che cadono negli ultimi profumi circolanti nelle penombre d'autunno — sono come la cornice che il poeta chiude in quel verso:

Auch dieses Sommers Kranz gehört den Toten.

(Anche la corona di questa estate appartiene ai morti).

La voce dell'uomo e del poeta è sempre presente in quella del patriota: e la sua suggestione aumenta quando chi canta è esule — ed un esule che ha una sensibilità d'eccezione, pronta a cogliere anche nel lontano le più piccole voci del paese abbandonato — con i suoi ombrati angoli tristi di ricordi, col giardino sempre vivo nella memoria, e che a lui fuori della patria si colora di un color di fiaba, in quel suggestivo silenzio di crepuscolo sfiorato dalla luce che si spegne tra i fiori che esalano più intensamente il loro odore. E dietro la visione fantastica, in quella ombra monotona e languida — direbbe Verlaine — della melanconia del passato, spunta la realtà, la dura spinosa rappresentazione del presente, con la tristezza di un amaro risveglio. E con l'amara convinzione che lontano da quel cumulo di ricordi, da quelle macchie di paese che hanno l'impronta della storia di un cuore, di mille cuori, la vita non è possibile, l'uomo non vive.

Kein Mann gedeihet ohne Vaterland!

(Nessun uomo prospera senza la patria).

* * *

Tale - nelle linee generali - la poesia di Storm sta tra l'ultimo romanticismo e l'impressionismo. Non mancano nel canzoniere elementi romantici: romantici sono i ricordi del passato, la nostalgia degli angoli remoti nella solitudine estiva, la *Dämonisierung* del paesaggio solitario, la predilezione per il *Künstlerromane*: l'avevano rilevato lo Schmidt e lo Schütze — che, tracciando con passione la figura dell'uomo, ne ha rivissuto con amore e acume anche il mondo poetico: l'hanno riaffermato il Meyer e l'Alfero. Ma nel superamento — è stato giustamente osservato — del dissidio tra l'idea e la realtà, è superato anche il romanticismo: il ricordo del passato, più che un angolo, un rifugio all'inquietudine del presente, diventa come un leit-motiv che accompagna nella sua vita il poeta profondamente nostalgico di temperamento. Anche se alle radici della sua anima passato e presente sono in contrasto, questo si risolve presto in un sospiro che non distrugge la realtà — ma la vela tutto al più di una leggera melanconia.

E' stato anche osservato che la poesia di Storm è realistica — e che il distacco maggiore dal romanticismo è in quell'appressarsi alla realtà da cui i romantici si allontanavano. Realistica infatti è la sua poesia che nasce da un contatto diretto con il mondo esteriore: ma alla parola *realismo* bisogna attribuire il significato che le davano e danno gli impressionisti — o i critici che dell'impressionismo si sono occupati: da Roberto de la Sizeranne a Jules Laforgue. Un uscire dall'afa dello studio per tuffarsi nella natura: il paesaggio che i romantici ingenuamente e a volte come fanciulli creavano nel loro io quasi una quintessenza del paesaggio di natura di cui sintetizzavano alcune note ideali — rivissuto e plasmato direttamente. Alla pittura creata alla luce artificiale dello studio — nei romantici, l'io chiuso in sè — sostituita quella fatta all'aria aperta: al sistema della *luce del Rinascimento* l'altro della luce solare. Da questo diverso punto di vista deriva il carattere diverso della lirica di Storm da quella di Eichendorf, dello stesso Heine da cui pure incominciò — dello stesso Mörike che pure amò. Storm è diverso da questi poeti, come è diverso Manet o Matisse o Pizzarro — Cremona o Segantini — dai coloristi del '400 o del '500. Un senso nuovo del colore e della melodia: che non hanno più carattere tonale, ma quello di vibrazione sonora o cromatica che si risolve in luminosità. L'impressione che si riceve dalla sua poesia è quella d'una modellatura a piccole masse di colore, che sono masse di luce che si decompongono in mille vibranti contrasti: piccoli tocchi rapidi e diversi sostituiti alle gradazione d'un unico tono: linee mobili e fuggenti su un piano ondulato, sostituite al disegno fermo ed accademico. Giochi di colore e di luce, impressione di forma, colti in un attimo, e perciò vivi in quelle piccole quantità melodiche o cromatiche che serpeggiano in una calda atmosfera, e assumono direi l'aspetto di grumi luminosi che contrastano in diverse direzioni. In Storm c'è assenza assoluta di elementi elaborativi, di oratoria poetica: che egli ha saputo schivare anche nelle liriche patriottiche, ove è facile scivolare: tutto è ricondotto alle notazioni rapide, alle fusioni, ai contrasti — alle giustapposizioni e sovrapposizioni — di quegli elementi naturali che il suo stato d'animo compone e ricompone sempre diversamente in *quei quindici minuti*, che — secondo un critico — debbono bastare all'impressionista per fermare il suo paesaggio.

In questo è la sua modernità: certi meriggi affocati mi riconducono con il pensiero al macchiaiolo Giovanni Fattori — certe sfumature e velature della forma alla passionalità fioccosa del Cremona — quei piccoli tocchi di colori vivi e battaglianti a Segantini dei paesaggi alpini. Storm è un colorista: e melodico solo nel gioco del colore che ha un valore costruttivo, essendo in esso soltanto la ragione della sua poesia. Un colore, il cui tono si assottiglia leggermente in velatura di melanconia che gli dà una apparenza musicale; ed è fatto di risonanze nostalgiche, di armonie che vengon di lontano, di murmuri misteriosi, di tutti quegli *heimische Eindrücke* che il mare monotono del suo paese o la terra deserta e la deserta città evocavano nella sua natura lirica, a formare quella « *Stimmung elegischer unbestimmter Sehnsucht* » che è la caratteristica del canzoniere e delle novelle. Storm, ha ben detto Meyer, era una di quelle « Lyrische Naturen, von so zarter und zugleich tiefer Sensibilität, dass schon in Jahren, die sonst noch vor dem « Aufblühen der Aussenwelt » liegen, sie sich vollsaugen von Empfindungen für jede Stimmung, die sie umgibt ». Natura sensibilissima, e appunto perchè tale mutevole: più pronta a passare da una vibrazione all'altra su una scala leggerissima d'impressioni, che capace di approfondire un solo stato d'animo. E questo è quanto di più caratteristico c'è in lui: la poesia cioè dell'abbozzo, che nel suo genere è finita e che in lui coincide con la pura liricità: ed è un suggerire al lettore l'impressione nella sua immediatezza, senza elaborarla. Anzi, il più delle volte, i momenti di una intuizione sono posti vicini come una serie di modulazioni senza anticipazione o preparazione intermedia: tanto più fresco l'accento lirico per questa primaverile immediatezza che non si sciupa nella logica eloquente dei paesaggi e dei contropaesaggi. C'è in Storm tutta la sensibilità e diciamo pure le forme dell'impressionismo musicale e pittorico dell'arte europea contemporanea, ma senza preoccupazioni intellettualistiche.

ITALO MAIONE.

Un Carducci parnassiano?

La figura di Carducci, in ciò ch'essa ha di più grande e di più saldo, di più antico e di più umano, è lontana da questi nostri tempi decaduti e vili. Obliati o sprezzati i suoi ideali semplici, ed un po' ingenui anche, intorno alla vita civile e sociale; dimenticato il suo insegnamento umanistico, il suo laborioso e sapiente metodo critico, in omaggio alla moda filosofica e schematica di oggi; non compresa nè letta la migliore sua poesia: Carducci è un assente: e anzi a molti già riesce difficile spiegarsi l'ammirazione e l'entusiasmo che l'opera di lui ha saputo, in altri tempi, suscitare. Talvolta il suo nome ritorna, come è accaduto anche in questi mesi, nelle cronache, per obbligo commemorativo, o per altra occasione: ma si tratta quasi sempre d'un interesse meramente biografico, del vagheggiamento nostalgico e disperato d'una vita più semplice, più schietta, più appassionata. Tale è anche l'atteggiamento del Serra, nella sua commemorazione carducciana e nello scritto *Per un catalogo;* del Serra, che pure ha lasciato alcune delle pagine più belle e più sentite, tra quelle dedicate dai moderni a Carducci. Ogni giudizio preciso e chiaro sull'opera poetica, ogni distinzione tra parte e parte di quest'opera, che sarebbe già per sè una valutazione, son cautamente evitati. E infatti, a parte i saggi crociani, che appartengono ad una generazione più antica e più nobile, manca intorno al nome del Corducci quella moderna letteratura critice e quella relative concordia di giudizi, che esistono invece intorno ai nomi di poeti più recenti e minori: Pascoli, D'Annunzio. Perchè Carducci appare a molti come il poeta che si legge nelle scuole, e che si ammira a quindici anni, nell'età in cui il nostro gusto s'appaga anche d'un'espressione approssimativa e retorica: e così il suo nome e la sua poesia sono abbandonati ai professori e agli accademici e agli studenti in cerca d'un tema per la loro tesi di laurea. E una tesi di laurea si direbbe anche, con la sua andatura prolissa e sfiancata, con la sua mole ponderosa, ma in gran parte inutile, il libro più vasto e compiuto dedicato al Carducci in questi ultimi anni, voglio dir quello di A. Meozzi.

Oggi il Petrini, in un suo opuscolo ricco e denso (1), mentre si propone proprio di mostrar le ragioni di questo distacco profondo che è tra l'età nostra e il Carducci, e anche di certe preferenze moderne rivolte alla parte più caduca e musicale e meno ricca di sostanza della poesia carducciana, porta intanto il suo esame direttamente sulle forme e sui modi di questa poesia, e offre alcuni criteri originali ed acuti di distinzione e di giudizio. Il lettore, che s'avvicina — inconsapevole dei meriti che vi son racchiusi — a quest'opuscolo del Petrini, rimarrà forse sconcerteto della *Premessa* al volume, nella quale si ragiona in modo un po' vago intorno ad un problema del resto fra i più interessanti dell'estetica moderna; la possibilità cioè di costruire una storia dell'arte o della poesia, che non sia mera storia della vita morale, ma bensì storia del gusto, cioè dei mezzi stilistici e tecnici. E più rimarrà sconcertato forse dallo stile del Petrini, così rotto ed irrequieto, che talora riesce difficile seguirne la trama; stile che si rispecchia anche nell'insufficiente costruzione del libro, la cui tessitura non è concepita in modo compatto ed organico, bensì si avvolge su sè stessa e s'accresce, ma non senza inutili ripetizioni e deviazioni. Senonchè il lettore, che saprà superare questi difetti o queste difficoltà esteriori, si troverà di gran lunga compensato della sua fatica dalla ricchezza e dalla novità delle idee, che il Petrini propone e svolge in questo suo saggio. Egli muove da alcune pagine scritte dal De Lollis, con quella acutezza e quel garbo che eran consueti al Maestro di recente scomparso, nell'occasione di una nuova edizione delle opere del Berchet: nelle quali pagine s'accenna per incidenza al Carducci, descrivendo il passaggio dai *Giambi* alle *Odi Barbare*, come un progressivo distacco dal realismo romantico verso un ideale di perfezione costruttiva e classica. Il Petrini, pur accettando nella sostanza la linea ideale tracciata dal De Lollis, corregge profondamente e, a parer nostro almeno, non senza ragione il criterio di giudizio da lui offerto, descrivendo lo svolgimento dai *Giambi* alle *Odi* non già come un progresso verso la riconquista della tradizione classica, bensì come un dissolversi del mondo romantico, ricco di realtà e d'umanità, verso una ricerca di pure forme musicali e coloristiche, e cioè sulla linea del postromanticismo parnassiano e decadente.

Il Petrini disegna, a larghi tratti, la storia dello svolgimento poetico carducciano, ricollegandolo a quello più ampio e grandioso di tutta la nostra moderna letteratura. Il noviziato classicista del Carducci, quale ci appare nelle prime *Rime*, dovette — egli dice — fare i conti con il rinnovato senso realistico dell'arte bandito dai romantici del primo Ottocento. I quali, anzichè distaccarsi dalla nostra più vera tradizione letteraria, l'avevano in realtà continuata, riconoscendo come loro diretti maestri il Parini, l'Alfieri, il Foscolo; mantenendo le forme consacrate del «discorso profetico» — nesso armonico di poesia e di eloquenza guidato dalle leggi del gusto e della ragione raffrenanti i voli dell'ispirazione pura —; inserendo in queste forme antiche e classiche la vita e la realtà dei tempi nuovi, con un procedimento non diverso, se pure più consapevole e più sicuro, da quello usato dai poeti delle precedenti generazioni. Nonostante la sua poetica parnassiana, tutta intesa a rivalutare l'abilità tecnica e la costruzione formale, contro le abitudini facili e borghesi del suo tempo, il Carducci si trovò almeno da principio a continuare l'opera iniziata dai grandi romantici, di inserire nelle forme classiche e tradizionali il nuovo realismo romantico, sulla strada cioè già percorsa dal Manzoni, o anche più direttamente dal Berchet. E, come la sua teoria schifiltosa e rigida s'opponeva a questi che giudicava ibridi compromessi, così sulla grande strada della nostra letteratura moderna egli giunse solo per via traversa, la via della satira e dell'invettiva, con i *Giambi*: al realismo infatti delle sue poesie satiriche, Carducci poteva trovare nella nostra tradizione letteraria illustri, se pur rari, modelli. Senonchè le nuova tecnica creata dal Carducci nei *Giambi* doveva più tardi progredire e svilupparsi autonoma, liberandosi dai vincoli della satira, ma conservando la sostanza realistice — materia di storia e di confessioni —, conservando le forme espressive nuove rudi e schiette, che rinnegavano le regole e i modi dell'arte classicistica nella sua solennità un po' generica. Tutta la poesia, per intenderci, della *Faida* e del *Comune rustico*, del *Parlamento* e del *Ça ira*, dell'*Idillio maremmano* e di *Davanti San Guido*, è poesia di storia o di confessione, poesia romantica, calata entro le forme più pure del discorso poetico tradizionale. «E' la rivoluzione berchettiana rifatta con mano maestra da chi veniva da lunga consuetudine con le lettere classiche nostre, e al romanticismo non s'era accostato, che attraverso la satire, attraverso i *Giambi*». Il Cerducci è dunque, nel suo momento migliore, quasi un Berchet più compiuto e più grande, e soprattutto più esperto e meglio legato alla nostro tradizione letteraria. Questa definizione del Petrini ci par suggestiva e, (ciò che più importa), nella sostanza, vera e profonda. E sarà bene citare ancora alcune parole sue: «Carducci chiuse con la sua poesia storica e di confessione il romanticismo italiano, per quel che ebbe in sè di esigenze realistiche, cioè per quel che ebbe di richieste profonde nell'arte. E lo chiude anche per quel suo raccogliere e rinnovare le passioni che furono dell'età che non capì nella sua giovinezza, quando era ancora un'età vicina. Poichè al fondo della poesia carducciana, a ricollegarla intorno ad una intuizione animatrice, che fonda gli elementi del pensiero a sollevarli all'arte, c'è la passione civile del romanticismo nostro».

Ma nel decennio fra il '73 e l'83, e prima del *Ça ira* (che è un ritorno all'arte più grande), furon composte le maggiori tra le *Odi barbare*. Nelle quali lo spirito romantico del Carducci si metteva d'accordo con la sua poetica parnassiana. Le *Odi* infatti, ben lungi dall'essere un ritorno al puro classicismo, rappresentano l'esasperazione del sensualismo romantico, l'inserzione nel romanticismo italiano, che si era in fondo mantenuto fedele alla tradizione, del decadentismo europeo. Arte preziosa, chiusa nel compiacimento della sua bellezza; ricerca stilistica e musicale, che si vale di tutti i mezzi tecnici e preannunzia le maggiori raffinatezze dei poeti posteriori; «una lingua sensuale che vuole e sa godere di sè»; motivi puramente decorativi e lineari: gusto del particolare vagheggiato per sè a danno dell'impressione totale; lavoro di cesello. Le donne che compaiono nelle *Odi* sono statue immobili, lontane dai tumulti della vita; i ricordi storici bassorilievi freddi e composti. Il Petrini si sofferma ad analizzare i caratteri preziosi e decadenti di queste poesie un po' astratte e decorative, e ne descrive i modi tecnici (ricerca del colore, avvicinamento dei colori per creare col contrasto un barbaglio più vivace, gusto dei nomi proprii e nelle forme più rare e sonanti, comparazioni usate come meravigliosi strumenti retorici, immagini musicali «tendenti a creare intorno alla parola un sognante alone di risonanze») modi tecnici che torneranno poi, raffinati ed isolati, nell'arte pascoliana e in quella dannunziana, dirette continuatrici delle *Odi Barbare*. In queste pagine dedicate all'analisi delle *Odi* la perizia critica del nostro autore mostra le sue doti più segrete e sottili, e realizza in qualche modo l'ideale bandito nella *Premessa* d'una critica direttamente stilistica e formale. Eppure in questa definizione delle *Barbare* il lettore sente, insieme con molto di vero, alcunchè d'esagerato e di frettoloso. Non già — si badi bene — che le *Odi* carducciane non rappresentino veramente, come sostiene a parer nostro benissimo il Petrini, l'estremo dissolversi della mentalità romantica in un mondo di pure forme. Ma si desidererebbe di veder meglio ricordato quel tanto di passione umana e civile che pur resta nelle *Odi* e dà un'unità profonda ai frammenti preziosi e decorativi e giustifica l'intonazione solenne e ieratica, che non troveremo più, o troveremo soltanto deformata e falsa, nelle poesie degli epigoni, D'Annunzio e Pascoli. Anche l'amore, che nelle *Odi* si dimostra, verso un mondo lontano e mitico di bellezza e di civiltà, di armonia e di grazie, è, sia pure stilizzato e reso più gracile, l'erede diretto della passione civile e umana che ispira la maggior poesia del Carducci. Vogliam dire, in una parola, che l'anima carducciana rimane, con tutta la sua primitiva forza di sentimenti, anche nelle *Barbare*, pur sotto le spoglie d'una tecnica preziosa e parnassiana, della quale a tratti anche rompe, con slanci e moti improvvisi ed esuberanti, le trame.

La linea dello svolgimento descritto dal Petrini è però nel suo complesso giustissima, e viene a dar le ragioni profonde d'un giudizio ch'era già, sia pur sotto forma d'impressione immediata, nella mente degli uomini di gusto, per esempio di Croce. Senza dire che essa vale a porre il poeta nel quadro generale della nostra storia letteraria, tra le grande esperienza romantica, della quale è diretto continuatore, e l'esperienza moderna sensuale e tecnica, parnassiane e decadente, della quale egli offre nelle *Odi Barbare* le linee direttive e i primi spunti d'ispirazione. Ma come si passa dalla poesia maggiore alla minore, dalle *Rime Nuove* alle *Odi?* Qui il metodo critico del Petrini rivela in parte la sua insufficienza: difetto voluto d'altronde e teorizzato dall'autore nella *Premessa* già ricordata. Invero ad un'analisi puramente tecnica, non integrata dall'indagine psicologica, sfuggono le ragioni profonde che guidano anche lo svolgimento esteriore e formale d'un'anima poetica. Del resto anche qui il Petrini offre degli spunti e dei suggerimenti preziosi («La sensualità romantica nasce da un individualismo svolto in una dolorosa solitudine morale, in un doloroso crollo di passioni e d'affetti») ma sono spunti e suggerimenti ancor vaghi e generici. Si vorrebbe veder l'anima del Corducci, studiata dall'interno e scrutata, a quel modo stesso che dal Petrini sono analizzati la forma e i colori della sua poesia. Noi crediamo che dalle due indagini complementari risulterebbe una definizione compiuta: con il che si risponde anche, in parte, alle preoccupazioni manifestate dal Petrini nella *Premessa*. Ma è inutile cercare quello che l'autore non ha voluto darci. E dobbiam pure riconoscere ch'egli ci ha dato molto, e che per la prima volta e definitivamente, nel suo opuscolo, troviamo descritti i modi della dissoluzione del «discorso poetico», forma classica della tradizione letteraria italiana, un capitolo cioè (come voleva l'autore) — e de' più importanti — della storia del gusto romantico europeo.

NATALINO SAPEGNO.

(1) DOMENICO PETRINI, *Poesia e poetica carducciana*, Roma, C. De Alberti, ed., 1927, pp. 131.

Poetica pascoliana e poetica eopardiana

Caratteristico Pascoli dinanzi a Leopardi.

Miracoli di un realismo assorbito in una sicura visione appassionata, in cui nulla stona con tocchi troppo crudi, che attentino alla limpidezza della linea schiva di ogni punta troppo marcata, i quadretti recanatesi di Leopardi, di un artista che al romanticismo arrivava da una intransigente educazione classicista, e perciò sempre vigile a non violare la *generalità* della forma, sottratta, come in suo cielo più limpido, a ogni troppo vicina realtà.

Anche dove più la schifiltà classica si adattava ad accogliere toni più vivi, come nei versi sulla notte d'estate nelle *Ricordanze*, che piacevano a Pascoli proprio perchè qualche tono realistico si sforzava d'affiorare con più decisione: la *rana* querula per la campagna, la *lucciola* fra il verde delle siepi, i *cipressi* mormoranti il loro cuore alla notte nel silenzio della selva. Ma come tutto fuso, come tutto armoniosamente dimenticato nell'integrità del canto, in cui questo realismo, classicamente tornito o classicamente perfetto, s'intona pienamente al fondo dell'espressione: la rana *rimota, canta*, senz'altro; la lucciola *erra appo* le siepi; e prima dei cipressi i *viali odorati*. Realismo che passa sotto le mano livellatrice, ma anche formatrice, dell'artista consumato. Con più sicurezza altrove, nel *Sabato del villaggio*. Che a Pascoli non piaceva, e non poteva piacere, con pienezza di consenso. Il mondo recanatese (ma in che e perchè recanatese?) di Leopardi doveva un po' apparirgli come il suo mondo, ma senza gli echi di tutti i mormorii, senza le luci di tutti i colori.

La poetica, dice Pascoli, aviò dal cammino dell'arte Leopardi: era la poetica nostra da Dante.

«E io sentiva che, in poesia così nuova, il poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune alla poesia italiana anteriore a lui: l'orrore dell'indeterminatezza, per la quale, a modo d'esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i rosolacci con quello di fiori, le capinere e i falchetti con quello di uccelli. Errore d'indeterminatezza che si alterna con l'altro del falso, per il quale tutti gli alberi si riducono a faggi, tutti i fiori a rose o viole (anzi rose e viole insieme, unite spesso più nella dolcezza del loro suono che nella soavità del loro profumo), tutti gli uccelli a usignolo».

«Poesia così nuova», la sua stessa poesia, quella di *Myricae* o dei *Poemetti*, pensava Pascoli.

Ma vista con le preoccupazioni che Leopardi, un artista che dal gusto romantico educato al realismo, traeva solo qualche colore al suo classicismo, non aveva avute.

Ma Pascoli, incalzava, riprendendo il motivo dell'*Elogio degli uccelli:*

«Quante volte si sarà soffermato il Leopardi ad ascoltare quelle risse vespertine, risse sull'ora di scegliere il miglior posto per attendervi, con una zampina su, l'aurora! Egli amava «le più liete creature del mondo», il filosofo solitario. Pure nell'elogio che ne scrisse, non riuscì a infondere la poesia che sentiva in quello che egli chiamava lo «riso» in quella vispezza o mobilità per la quale egli le assomiglia a fanciulli. Ciò che ne dice, è troppo generico, lasciando che non è tutto esatto. Per quanto l'assunto del filosofo dovesse in quell'elogio contrastare al sentire del poeta, tuttavia noi vi desideriamo il particolare perchè sia e legittima l'induzione del filosofo e viva l'espressione del poeta. Ma non un nome di specie: tutti gli uccelli, tutti canterini».

Leopardi non violava di realismi la limpidezza della poesia, fatta di materiali, tutti vagliati o controllati nella loro pienezza alla lingua della poesia nostra, che non era la lingua della prosa, perchè non sopportava neppure le tenui realtà che potevano affiorare nel discorso sciolto da ritmo.

Ma Pascoli non poteva voler sapere di distinzioni, e sicuro proseguiva:

«Nè molta varietà è, a questo proposito, nelle poesie: in una canta al mattino «la rondinella vigile» o la sera il «flebile usignol»; e il «musico augel» in un'altra canta il rinascente anno e lamenta le sue antiche sventure «nell'alto *ozio* dei campi»; e in un'altra è «il canto dei colorati augelli insieme col murmure de' faggi, e via dicendo».

E molta varietà non doveva esserci e non poteva: il 26 giugno 1821, Leopardi, in uno di quei suoi pensieri che sapevano tanto di libri, ma spesso, anche, tanto di passione aveva appuntato:

«Allo scienziato le parole più convenienti sono le più precise ed esprimenti un'idea più nuda. Al poeta e al letterato per lo contrario le parole più vaghe ed esprimenti idee più incerte o un maggior numero d'idee», concludendo: «Ho detto, e ripeto, che i termini in letteratura, e massimo in poesia, faranno sempre pessimo o bruttissimo effetto».

Perchè la poesia si rivolge al *vago*, non quello del simbolismo, fatto d'un incanto di suoni che non lascia più presa alla precisione della realtà, ma quello che poteva uscire da una visione individuale il cui orgoglio era di ritrovarsi nella generalità d'una visione socialmente educata.

Non poteva esser altrimenti per chi voleva che dalla lingua parlata alla scritta si risalisse solo attraverso lo sforzo dell'arte: in un suo pensiero del 23 luglio 1823, a sei anni dalla *Lettera semiseria*, tutta pervasa dal tormentoso problema d'una letteratura popolare, quello stesso che anche nel più tardo Manzoni teorico si ripresenterà come problema della lingua, Leopardi scriveva ancora:

«Resta dunque per allontanare dall'uso volgare le voci e frasi comuni l'infletterle e condizionarle in maniere inusitate al presente...»; e, col suo fine sentimento d'umanista, d'un umanesimo che era pienezza di vita, si era chiesto:

«Questa diversa e poetica inflessione o pronuncia di vocaboli correnti che altro è per l'ordinario, se non inflessione e pronunzia antica?»

Così sempre, teorizzava, «in ogni lingua che ha linguaggio poetico distinto».

Foscolo non la pensava diversamente e il povero Berchet s'era trovato impigliato a scrivere in una frase mal controllata della *Lettera semiseria* che altro è avere la libertà della prosa, «altro è lo stare ristretto ai confini determinati di un linguaggio poetico»; e Manzoni teorizzerà anche lui la differenza, con l'esperienza sopratutto della sua lirica, tutta in pieno della tradizione eloquente nostra. Per Leopardi e per Pascoli il nome scientifico, il termine non va: la parola, per Leopardi, nella poesia deve suscitare tutte le idee concomitanti che si sono legate ad essa nella sua vita nello spirito dell'uomo, invece «s'io nomino una pianta o un animale col nome linneano invece del nome usuale io non desto nessuna di queste idee benchè dia chiaramente a conoscer la cosa»; per il Pascoli: «Ora se vi provate a dire il nome proprio loro ecco che il nome di Linneo non vo...»

Ma l'uno muoveva verso i particolari, vita delle cose e anima di ogni poesia, l'altro verso il generico che era in fondo, frutto di una visione individuale sì, ma che si sforzava d'agguagliarsi ad un perfetto piano, dove si amorzasse ogni concretezza troppo vivace. Pascoli non voleva sapere di confini alla sua libertà di poeta: la natura nell'infinita varietà sua, va tradotta tutta in canto, nell'arte. I termini del dialetto di Lucchesia che infittiscono di rarità contadinesche i *Canti di Castelvecchio* stanno lì proprio in nome della verità: «*ce fond d'hi-*

stoire et de vérité»: «Ci sono parolette che mai s'intendono. E' vero, sono i termini dell'agricoltore; e chi non è agricoltore, non lo sa: sono vivo ancora dopo tanti secoli, su queste appartate montagne; e chi in queste montagne non è stato, crede che siano parole morte, risuscitate per far rimanere male lui. Ma no, non per questo io le rimetto in giro; bensì ora per amore di verità, ora per istudio di brevità».

Amore di verità e vicino *studio di brevità*, che voleva dire ricerca di impersonalità; l'espressione esatta nel termine stesso che tutti sanno, nella nudità sua.

Qui stesso: «Sì: lo scrittore o dicitore che spende due parole per un'idea sola è come l'uccellatore che spreca due cartucce per un solo pettirosso e non lo coglie». Cioè adeguazione, proprio come non voleva Leopardi del termine con la poesia. E il vago, l'indeterminato?, domanderebbe Leopardi.

Ma Pascoli voleva mostrare agli italiani «che possono molto spesso usare bellamente e rattamente in italiano vocaboli del loro, a torto ora prediletto ora spregiato, linguaggio materno», e il Leopardi appuntava in uno dei più ricchi suoi pensieri: «In verità i dialetti particolari sono scarso sussidio e fonte al linguaggio poetico o all'eleganza qualunque».

Il dialetto era qua o là spuntato nella fitta rete delle terzine dantesche, proprio perchè fatte dalla lingua della *Commedia*, ma tutta la tradizione nostra, lo notava Leopardi, lo aveva respinto, meno gli scoloriti imitatori, che non contavano proprio perchè imitatori.

Alle «voci e frasi comuni» che salgono nel verso bisogna dare un sapore letterario riportandole a forme già usate dagli antichi perchè «riescano pellegrine e rimote dall'uso e perciò producano eleganza».

Da qui una poesia senza le cose, come la intendeva Pascoli, per il quale Omèro, il poeta della perfezione esatta, nativo come polla che rompe pur ora il seno della terra, lucente come l'alba del giorno sulle cose, «incastrava sempre nel discorso una nota a cui riconoscere la cosa».

Anche Omero creatore di cose, appunto perchè grande poeta e perchè non c'è grande poesia senza di esse.

In un pensiero del 16 ottobre 1821 Leopardi appuntava: «*Posteri, posterità* (e questo perchè più generale, *futuro*, *passato*, *eterno*, *lungo* in fatto di tempo, *morte*, *mortale*, *immortale* e cento simili son parole di senso e di significazione quanto indefinita tanto poetica e nobile, e perciò cagione di nobiltà, di bellezza, ecc. a tutti gli stili». Quel che coincide con la poesia è la nobiltà, che vuol dire bellezza, che si raccoglie tanto più dove la parola più perde i suoi contorni nell'indefinito.

Ancora il 20 dicembre: «*Antichità, antico; posteri, posterità* sono parole poeticissime ecc., perchè contengono un'idea 1. vasta, 2. indefinita ed incerta, massime «posterità» della quale non sappiamo nulla, ed antichità similmente è cosa oscurissima per noi.

Del resto tutte le parole che esprimono generalità o una cosa in generale, appartengono a queste considerazioni».

L'indefinito si determina nel generale, in quello che sfugge ad ogni determinazione concreta, quello che risponde ad una sensibilità, che si fa orgogliosa del porsi come una sensibilità in cui di particolare, individuato, non c'è più niente.

Per arrivare alle cose, la perifrasi prima, intuizione nata da un'educazione letteraria, che era insieme umana, e poi forma rettorica.

Ma Hugo si vanterà:

J'ai de la périphrase écrasé les spirales.

Generalità: era ancora in Leopardi, ultimo figlio dell'umanesimo, l'universalità, che la poesia nostra aveva attinto dalla ragione fin dalle soglie del rinascimento: quella per cui Petrarca s'era provato a togliere dalla poesia d'amore del *dolce stil nuovo* ogni nota che avesse sapor locale, dando alla sua passione l'infinito sfondo di una natura che non vuole contorni precisi, per piegarsi ad accogliere l'incanto della voce del poeta.

E perciò Leopardi poteva copiare approvando questo appunto tolto a *De l'Allemagne* della Staël su un carattere della lingua tedesca: «La facilité de renverser à son gré la construction de la phrase est aussi très favorable à la poésie, et permet d'exciter, par les moyens variés de la versification, des impressions analogues à celles de la peinture et de la musique»; ma sottolineava l'ultima frase già così ricca della ricerca d'un valore musicale nella parola, commentando fra parentesi «impressioni vaghe». *Vaghe*, cioè note da una realtà che tutti vedono, intorno a cui la parola rievoca sentimenti che ricorrono all'anima di tutti: la parola è bella per questa risonanza generale in cui si raccoglie il senso che secoli d'arte le hanno dato. La nobiltà più elevata è nella risonanza più perfetta, in quelle che nel generale assorbe interamente il caratteristico, che si pone come valore di poesia non per la via della realistica concretezza sua, ma per la via dell'espressione individualmente elaborata nella tradizione più viva.

E ora possiamo comprendere che volesse dire nell'appuntare: «vagheggiare, bellissimo verbo». Cioè qualcosa di diverso dalle cose belle in sè, attraverso la parola che conserva lo splendore della cosa, che sarà la gioia di un Gautier, di un D'Annunzio, lettori infaticabili del vocabolario, e anche di un Pascoli. Due poetiche, due gusti: Pascoli sa che «la poesia consiste nella visione di un particolare, fuori o dentro di noi»; Leopardi teorizza che l'«analisi delle cose è la morte della bellezza o della grandezza loro e la morte della poesia».

Pascoli, in cui è in pieno la crisi del romanticismo, cioè del realismo nostro fin allora restato una poetica mal risolta nelle sue promesse in una poesia, non poteva non concludere di Leopardi: «Ora da questi e simili esempi si potrebbe inferire (io pensava) che il Leopardi non fosse quel poeta che tutti dicono, perchè non colse quel *particolare* nel quale è per così dire, l'effluvio poetico delle cose, o non lo colse per primo».

E sia pure che poi volesse concedere: «Ma il nuovo e il vero vi abbonda».

DOMENICO PETRINI.

(Dallo studio di prossima pubblicazione: *Pascoli maggiore e minore*).

Matteo Bandello

Bandello passa, nel comune giudizio, come il novelliere tipico del cinquecento, il più diretto erede del Boccaccio, e ad ogni modo, nell'epoca sua, il prosatore più vario, armonico e completo nell'arte di narrare. Ora, di questo giudizio, non è agevole rendersi ragione; specie a chi abbia assaporato la sàpida prosa dei toscani, non sarà così dilettoso muoversi traverso le complicate trame del lombardo.

Tutto ciò, del resto, non è per ora che impressione: Bandello (ormai sarà ammesso da tutti) va giudicato come Bandello e non — ad esempio — come Firenzuola. Resta, ad ogni modo, l'assenza quasi assoluta nel nostro, di quel rilievo, di quel tono gaiamente ironico, che lascia intender bene, nella sua natura di ripiego morale, i bisogni e le deficienze dell'epoca. Si tratta di una maggiore sensibilità, e forse, contro le apparenze, di una moralità maggiore nei toscani.

Su queste basi, si giunge agevolmente a escludere che la minuzia cronistica del Bandello possa derivare da interesse macchiettistico, o caricaturale, o insomma, da una attività (seppure ironica) che miri a porre in rilievo uno spunto umano individuale. Fatto e figura sono per il Bandello materia, non scopo di narrazione; nè il ritratto balza completo da pochi tratti, ma piuttosto, nell'andamento del discorso si scopre pian piano, quasi che le parole, piuttosto che costruirlo, facessero impaccio a una costruzione preesistente. E sono spesso figure scialbe (come quel don Faustino, ammaestrato poi da amore «mezzanamente letterato e bel parlatore, ma per altro tanto grosso e materiale che di leggiero se li sarebbe dato a intendere tutto ciò che l'uomo avesse voluto...») interessanti più che altro per una certa lor goffaggine naturale, accompagnata da lampi d'una grossolana e spesso involontaria malizia; come le sue donne, piene di lànguida mollezza, in balia dell'avventura e del destino: personaggi tutti, riprendendo il primitivo discorso, che, nonchè *morali*, non sono poi neppure *turbi*, come le immaginazioni di molt'altri novellieri, i quali acutamente intuiscono in tale pratica qualità un motivo di interesse, un centro di congiunzione, sul quale proiettar l'attenzione del lettore.

Non ci deve quindi sorprendere, in tale clima spirituale, la larghezza di mosse, il rifarsi «ab ovo» di ogni novella; il che non è sforzo d'acclimatazione o ambientazione, ma un modo meramente estrinseco di esordire, modo di chi non ha fretta e non va diritto all'argomento come al più essenziale; modo tutto contrario a quello dei giovani e degli entusiasti, che passionalmente corrono a quel che hon da dire, prima di chiaramente vederlo, schematizzandolo con energia. C'è nel Bandello una certa «senectus», un certo che di frateria, un gusto per gli aneddoti e i ripicchi e i pettegolezzi teologici, per certi eventi di predicazione e certi conflitti con i superiori ecclesiastici, che sono sì compiutamente la satira dei frati, ma come è data dalle cose stesse, ma non gustata sibbene vissuta. E qui appunto (anticipando da un argomento la conclusione di tutto il discorso) qui sta la tipicità del Bandello; in questo interesse scarso all'argomento, ma grande alla conversazione, in questo narrare per trascorrere *dolcemente* il tempo; in questo molle abito mentale.

Ora, mi pare, comprendiamo meglio il girovagare della novella, lo scarso rilievo delle parti, l'andamento stilistico carico e sommesso; pigro, insomma, non per deliberato proposito (artificio di lauta gaiezza toscana!) ma per abito mentale, per disposizione di natura. Ovvio che in simile clima non nascano facilmente capilavori, ovvio altresì che il meglio del nostro autore sia però nel rispetto sostanziale a questa sua qualità. Incapace di commuoversi, o di suscitare, nonchè il gigantesco epico riso, neppure lo scherno malignetto, gira però nei suoi periodi una certa linfa ricca e calma, attenta alle osservazioni se non emotiva, curiosa di sensazioni se non suscitatrice di curiosità. Quello strano carattere d'indifferenza che circonda le avventure delle sue donne, scambiate tranquillamente da un amante all'altro e passate magari tra casi inauditi, si caratterizza in un autentico interesse per il caso che le ha condotte in questo modo. Se il protagonista non è abile, non è passionato, o la sua passione è stata lungamente inutile (che è in fondo la stessa cosa) è la fortuna che si mette in mezzo, e dà, o toglie gli amori con un girare di eventi. Se il caso è straordinario o lacrimevole, meglio. In tale circostanza esso esce libero a proclamarsi tale; e allora si vedono, anche per Bandello, uomini e donne di passione e di virtù. Spiegheremo meglio tutto ciò in seguito. Per ora non impressioniamoci; ricordiamo piuttosto che il romanzesco che si fa in tale novella una parte così larga ha appunto come fonte l'amore per il caso da raccontare, *nuovo e proprio avvenuto*; quell'*incredibile ma vero* cioè che è il bisogno popolare di espandersi d'una fantasia troppo costretta in forme concettuali; ma limitato moralmente dall'ozio, esteticamente più che altro adombrato; e non dominato dall'ironia nè liberato dalla passione.

Pure (già lo abbiam detto) non mancano in questo atteggiamento momenti e modi di felice espressione. La sua prosastica sensualità, dopo aver dissolto l'interesse per l'uomo e il suo cuore, si attacca, oltre che alle vicende, alle cose, agli ornati. E' questa una sorte comune all'atteggiamento romanzesco, insoddisfatto di sè. Tutta una serie di casi burleschi (p. es.: Lo scolaro che fa' suo una maritata e una vedova vicine senza che l'una s'accorga dell'altra) s'illumina appunto d'una allegria sensuale, un po' goffa e serena, che si dipinge sul grave periodo, facendovi un bellissimo vedere; così una sua certa bellezza lombarda veste le membra delle sue donne, gradevole e sorridente: «E in vero una bella giovine, riccamente addobbata, stando il dì in un suntuoso e ben apparato letto, del modo che stanno le donne di parto, fa un bellissimo vedere, e pare che senza dubbio raddoppi le sue bellezze; e tiene in sè un certo non so che di galante, che le dà mirabilmente, in tutti gli atti suoi, grazia». E con la stessa calma sensualità trascorre la grande scala degli avvenimenti umani, tutto descrivendo con sottile minuzia, arredi, paesi, o casi meravigliosi; crudeltà di sultani o di re barbari, o la vendetta della spagnola tradita che quasi tagliuzza a brani il seduttore, o quella del frate sulla cortigiana, o l'altra del Lercari genovese che per un affronto manda all'Imperatore di Costantinopoli vasi pieni di nasi mozzi da' suoi sudditi; trame ricche di spunti emotivi senza dubbio, ma d'una emotività tutta superficiale e sensuale, che non trae di sè stessa altro partito che di far rabbrividire, e non si sviluppa mai in tormento del narratore. La stessa sua compassione dei casi lacrimevoli e crudeli, quel sentimentalismo che è base di tante sue ideazioni, è piena appunto di questo interesse sensualistico, che altera la semplice pietà che nasce dalle cose (lachrimae rerum) coprendola d'addobbi vistosi. Una fanciulla violata si getta nel fiume? (e nella scena della disperazione, la minuzia del Bandello involontariamente si fa commossa). Essa si veste di bianco e viene poi seppellita in un sepolcro di bronzo (sono questi elementi di colore che finiscono per costituire il fondo e ingombrare di sè la novella). Due amanti, dopo lunghi errori riuniti, vedon finir la lor vita? E' certo che morranno la prima notte d'amore, uccisi dalla folgore. Vasto è il campo imaginativo del Bandello, ma liscio, senza luci e senz'ombre.

E tuttavia (riprendendo con miglior conoscenza di causa un discorso interrotto) son proprio qui, al limite di questo spirito, connesse se non uniche, le ragioni della fama e dell'arte (fin dove può giungere) del Bandello. Infatti, come da una parte il racconto avventuroso e popolare s'acquista un pubblico vasto (e così lo stile non scabro); d'altronde, nella calma astensione dagli artifici, in una ampia, generica sensualità, che circonfonde tutti gli oggetti del suo racconto (donne, paesi, vicende) scivolando infine (ma dove si va a cacciare il sentimento) in un pio sentimentalismo, è pur la nota più schietta dell'arte sua. E il Bandello, tra i prosatori *oziosi* dell'epoca (gli *attivi* — Machiavelli, Castiglione — sono poi anche *pensatori*) è pure il più sincero; più sereno e definitivo, senza falsa eccitazione, lo sguardo attento a chi ascolta, per non offenderlo col sostituirsi al suo racconto.

ALDO GAROSCI.

Letteratura russa

Stepàncikovo

Dopo *I fratelli Karamàzov*, Alfredo Polledro ci offre la traduzione di un «romanzo umoristico» di Fiodor Dostojevskij: *Il villaggio di Stepàncikovo e i suoi abitanti* (Torino, Slavia, 1927). Dostojevskij che ride, dichiarato persino in copertina, non può essere che una rivelazione quant'altra mai suggestiva.

Ma quanto turbamento e quale sottile malinconia non penetra nell'anima se si percorre d'un sol fiato questo romanzo! Dostojevskij resta Dostojevskij, con qualche forte tara in peggio; giacchè quella piccola vena umoristica, quasi un sottile filo a traverso una rete fittissima, che circola nelle opere maggiori, ingrandita di proposito, anzi gonfiata in Stepàncikovo, perde il suo tono giusto e ci riporta ad altri pensieri. Difatti, in questo romanzo del 1859, a nulla, o ad altro, vale il deliberato proposito di mettere sossopra, con furia indiavolata di giocondità, quella sua casa ideale, che conosciamo nella tormentata eppure così solida architettura.

Stepàncikovo è un romanzo la cui azione fondamentale si svolge in una casa della Russia zarista in due sole giornate: ma quali giornate! Immaginate Dostojevskij dei *Karamazov* o di *Delitto e castigo*, immaginatelo preso dal demone, o del capriccio, di creare un grottesco, e ditemi in quale vortice non si esalterà in tutto il romanzo. Ma il grottesco non sorge; il riso muore in gola; e l'umanità malata dostojevskiana mostrerà i suoi cenci sul tavolo anatomico.

In casa di un possidente di seicento o più anime — ex-colonnello, vedovo, con due figlioli, — piombano, come la maledizione, la madre — vedova, generalessa a cinquant'anni, stupida e viziosa — e il suo ex-buffone, Fomà Fomico, sottospecie di grand'uomo, di martire, di custode della morale, ma in realtà vizioso, sensuale, stupido e vanaglorioso sino alla crudeltà. Il povero colonnello, che è una persona d'oro, ma debole e devoto alla madre, è messo a tutte le torture e le umiliazioni da questo Fomà, che lo convince di «egoismo sfrenato», di amor proprio imperdonabile, d'immoralità ecc., mentre invece tiene in casa una folla di parassiti e di prepotenti, ai quali non cessa di chiedere continuamente scusa, ritenendosi da loro beneficato. Eppure non è uno sciocco benchè abbia una vera venerazione, quasi di annichilimento, per il solo nome della «scienza», che vede rappresentata nell'ignorante Fomà; e in fondo è un uomo desideroso di pace e di amore. E ama, infatti, riamato, una fanciulla povera da lui cresciuta, e tenuta in qualità di governante, che è bersagliata da tutto *l'entourage*. Ma Fomà e la madre gli vogliono dare in moglie una pazza zitella ricchissima, ch'egli del resto sposerebbe, pur di vedere nella propria casa la fanciulla che ama. Pensa, allora, di darla in moglie a un suo giovine nipote, che è lo stesso che racconta la vicenda. Ma le cose si complicano: quella che dovrebbe essere la sua fidanzata scappa con un profittatore (che del resto, non riesce a sposarla), e la governante non vuol saperne del nipote. Scoperti da Fomà (il martire che fa la spia), in un momento di innocente abbandono amoroso, il colonnello e la fanciulla sono messi a una dura prova dal loro persecutore, che li umilia dinanzi a tutta la famiglia. Se non che il miserabile Fomà questa volta non ha calcolato su l'unico elemento vivo e puro che domina questo racconto, cioè l'amore pieno, assoluto nel cuore del bistrattato colonnello. Questi infatti, che s'è sottomesso a tutti i volgari capricci del parassita, e si è persino umiliato a chiamarlo «eccellenza», scatta con la violenza del temporale quando viene offesa la sua donna, afferra il miserabile per le spalle e, in mezzo all'assemblea atterrita, lo butta fuori della porta. Ma Fomà, fatto un cencio dalle botte e dalla pioggia che si è scatenata in Stepàncikovo, è ricondotto in casa e, pur continuando i suoi capricci, la lezione eloquentissima lo ha rifatto, onde egli stesso, pur declamando secondo il solito, celebra il fidanzamento dei due innamorati, e nella casa ritorna la serenità.

Un racconto, come dicevo, tenue, che corre senza una sosta, come precipitandosi di continuo nella catastrofe, e di continuo riprende velocemente la volata in una serie d'incidenti piccoli, futili, ridicoli, senza soluzione. Il valore di *Stepàncikovo* consiste nei «caratteri» scoperti con analisi implacabile e sottile, che, per la stessa insistenza dello scrittore su l'elemento negativo di ciascuno, s'incidono nella mente e acquistano la forma ridicola del burattino. Ma in sostanza il ridicolo non deriva tanto dalle situazioni e dai casi narrati quanto dalla malattia di ciascun personaggio. Fomà è un miserabile pestato sotto i piedi dalla gente più piccola, in tutta la sua vita: è un falso letterato e un falso uomo, che, coll'occasione finge e finisce per credere (benchè mai interamente) di essere un grande pensatore e moralizzatore; e attorno a lui si muovono una dozzina di maniaci, su cui si elevano soltanto le anime innamorate del colonnello e della sua governante, per quanto avvolte di ridicolo. In sostanza queste figure sono dominate dalla stessa legge interiore che muove le altre più grandi figure dostojevskiane: legge inesorabile che segna ciascuno col marchio della passione che gli brucia dentro, e che si svolge con un suo determinismo non molto conseguente con quel fondo spiritualistico di redenzione che agisce nel miglior pensiero dello scrittore. Ciascun essere è la marionetta della propria passione, che lo conduce a rovina o lo fa santo, lo rende venerabile o misero zimbello. Ironia, dunque, non umorismo.

Ed ecco perchè i personaggi di questo romanzo non sono giocondi, ma ridicoli, come sono ridicoli i maniaci, i quali in realtà non sono che degli sventurati. E non era forse di questa specie — tragicamente ridicola — anche Karamazov padre? Se non che in *Stepàncikovo* manca il *pathos* drammatico, ma si avverte subito che, se Dostojevskij non l'evitasse di proposito, scoppierebbe sin dalle prime battute; giacchè drammatico era il genio, che non sapeva ridere che per disperazione.

VITO G. GALATI.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE · PINEROLO 1928

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE — EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 10 - Ottobre 1928

ORIANI LETTERARIO

Il caso Oriani, dal punto di vista letterario, è veramente un caso interessante; e il suo esame può permettere di stabilire alcuni punti abbastanza importanti per lo studio della nostra cultura. Io credo che per intenderlo a fondo sia per altro necessario partire da una distinzione pregiudiziale, e cioè dalla distinzione tra due sorta di scrittori: l'una, di quegli scrittori che valgono per sè, grazie a un intrinseco e consistente pregio della loro opera; l'altra di quelli invece che, trovandosi all'origine di un movimento culturale o venendo per così dire ripresi in considerazione da una corrente di idee, valgono per i problemi che suscitano e per la possibilità che offrono di meditazioni e discussioni.

Il poeta Oriani è di questa seconda specie. Della sua sfortuna tra i contemporanei la prima ragione non è da cercare nella distanza tra lui e loro in fatto di idee (già il periodo crispino fu abbastanza vicino ad Oriani), ma nella debole e imperfetta costruzione della sua opera letteraria. I romanzi di Oriani, si distinguono, è vero, dalla letteratura del loro tempo, per una apparente robustezza e dignità che allora non era comune; ma, a guardar bene, si vede che questa robustezza e dignità non era di fatto se non il riflesso della ideologia e del carattere dell'autore: nulla di essa poteva in genere ricondursi a valore artistico vero e proprio. Il Croce stesso, nel rivendicare vent'anni or sono alla storia della nuova letteratura italiana la figura del solitario romagnolo, obbediva precipuamente a un interesse di carattere morale, anzi morale e politico insieme: e considerava in sostanza quei romanzi come momenti di storia civile nella letteraria. Poco dopo, il sorgere di un gruppo di intellettuali di Romagna (da Serra a Missiroli) portava ancora più innanzi la posizione di Oriani elevandolo a maestro di una cultura regionale (che al tempo suo, come tale, non esisteva) in via di affermarsi come cultura nazionale: e intanto la *Voce* lo imponeva come primo banditore della rivolta idealistica contro la saggezza borghese. Con la guerra, questa singolare fortuna di Oriani crebbe a dismisura: divenuto ormai il classico precursore del nazionalismo, egli non era più se non un segnacolo in vessillo, quale è rimasto. Ma le sue opere cominciarono ad andare a ruba, e da allora la fortuna di Oriani (in un modo che nel 1908 non si sarebbe quasi previsto) non ha cessato di crescere.

In realtà, questa fortuna è tutta imperniata sulla *Lotta politica in Italia*, che è il vero « libro di Oriani »: un interpretato secondo gli atteggiamenti meglio palesi in *Fino a Dogali* e in *Rivolta ideale*. Propriamente, la *Lotta politica* era infatti un frutto del problema dei rapporti fra Stato e Chiesa, ossia di un problema classico del liberalismo, di un problema storico del Risorgimento. Questo problema nella mente di Oriani si era prospettato come storia di un dramma e di un'alterna vicenda di lotta, e come attesa di uno scioglimento che risolvesse il dramma in una definitiva affermazione del suo protagonista laico sopra l'antagonista ecclesiastico. Quanto di schematico e di arbitrario vi sia in tale storia, è noto: ma non toglie che essa abbia un intenso significato, e corrisponda a un primo tentativo di concretare seriamente nella storiografia italiana l'idea dei grandi storici dell'Ottocento, che appunto la storia moderna si risolva in ultima analisi nella storia dei rapporti fra Stato e Chiesa. Era anche un poderoso sforzo (dalla percezione del quale comincia forse l'ammirazione che suscita il libro), per superare la storiografia positivistica, e la conseguente considerazione della politica, in una visione infinitamente più ampia e più concreta del mondo italiano. Ma la lettura degli altri due libri politici di Oriani convince che egli dava anche a quel suo modo di intendere la storia e la politica un ulteriore significato e una direzione divergente: e cioè da esso era portato a concretare la propria posizione di fronte alla vita e alla cultura in una forma che si potrebbe definire come « personalismo ».

Il personalismo di Oriani ha però due aspetti: è individuale e politico. Come personalismo individuale implica il fiero sdegno e la disperata solitudine, la rivolta contro il filisteismo, la passione per l'idea in quanto negazione rivoluzionaria della realtà: e insieme una violenta e voluta incomprensione del diritto degli altri, e delle ragioni stesse della realtà di fatto. Non è difficile riconoscere il padre spirituale di questo atteggiamento di Oriani nel Carducci minore, quel dei *Giambi ed Epodi*: ma dove nel Carducci l'impeto oratorio della satira mostrava già latente il risolversi della ribellione di Enotrio nella coscienza della tradizione, in Oriani tal impeto si irrigidisce in sè stesso e non perde mai il suo carattere sostanzialmente negativo. E nemmeno è difficile riconoscere il suo gemello nel D'Annunzio nietzschiano di quel tempo istesso. Ora, questa rivolta morale dell'uomo necessariamente incompreso non diventa in Oriani vera e propria materia d'arte, bensì conserva anche artisticamente la sua natura oratoria: non si concreta in poesia, ma in giuoco d'antitesi e in fraseologia. La « frase », a cominciare da quel *No* che dà il titolo a uno dei suoi romanzi più facilmente criticabili, è veramente dominante in Oriani: la frase, ben s'intende, nutrita di tutta la sua forza pratica d'imperio e di condanna, di protesta e d'imprecazione, — ma appunto per questo vuota di forma poetica. Essa è l'indice più sicuro della personalità di Oriani, che amava quasi definire la sua solitudine in rapide opposizioni e fulminei contrasti, e si sentiva quasi in un continuo dramma, dove i protagonisti erano due soltanto: lui e la folla.

Al personalismo individuale corrisponde il personalismo politico. Oriani era partito, veramente, da una considerazione della politica e della storia secondo la quale queste non erano drammi di uomini, ma di movimenti collettivi e di idee. Se non che, tale considerazione non riuscì a mantenersi nel suo pensiero, perchè il suo liberalismo storico-politico ondeggiava incerto fra il marxismo e il moralismo, nè si fondava sopra una schietta distinzione e valutazione del momento economico e del momento etico. Quando allo storico Oriani succede pertanto il teorico Oriani (o addirittura il sognatore Oriani), il suo pensiero si indirizza chiaramente, se non verso l'eroe, almeno verso l'eroismo politico. Vale a dire che egli tende a vedere il fatto storico, anche se collettivo, sempre come un'azione personale, che si afferma per via di opposizione e negazione: e pur le masse si configurano per lui mitologicamente in persone. In questo punto, di fronte alla indeterminatezza della sua utopia, sta probabilmente la vera ragione dell'influsso pratico esercitato da Oriani, divenuto in certo qual modo il Sorel del nazionalismo: perchè da un tal punto di vista discende facilmente l'esaltazione della volontà d'imperio, dell'impulso oscuro e potente verso la grandezza, della patria e dello stato in cui l'individuo si annulla senza resistenza perchè li concepisce come più grandi persone dove si continua ingigantita la vita della sua persona.

Oriani romanziere tentò di far vivere come opera d'arte questo duplice personalismo: ma, come si è detto, l'indole oratoria della sua ispirazione resistette duramente all'elaborazione artistica. Se gli fosse riuscito di farne poesia, egli sarebbe stato il nostro Schiller, con la differenza che può passare dal dramma togato o cavalleresco al romanzo senza particolari aggettivi; rimasto a mezza strada, egli si accontentò di costruire i romanzi come schemi di drammi, tutti impostati per arrivare a certe situazioni, e procedenti attraverso altre situazioni, sempre un po' staccate e come indipendenti. Così l'opera artistica dell'Oriani si impernia sempre, o nell'insieme o a tratti, sopra contrasti che spesso si riducono a gesti e frasi. Egli cercò continuamente (con quella serietà e dirittura morale che così nettamente distingue la sua figura di scrittore) il modo di superare l'aridità poetica che inevitabilmente viziava quella sua forma letteraria: ma invano la cercò nel verismo zoliano e nella psicologia dostoievschiana. Anche al suo stile rimase proprio un non so che di duro e aspro, talvolta di forzato, tal'altra di volutamente compassato, che sembra segno concreto di una dignità non riuscita a liricizzarsi: sebbene proprio questo palese tormento ci faccia amare Oriani, al paragone della prosa fluida ma falsa del dolce Edmondo, e del raffinato ma vuoto alessandrinismo del divo Gabriele.

Dicevo che importanti conclusioni possono venire dallo studio di Oriani per la conoscenza della nostra cultura. In fondo, esso dimostra che lo scrittore ideale di Gioberti (o, se si preferisce, lo scrittore *clerc* di Benda) non ha avuto in Italia una fioritura così limitata come si crede, ristretta cioè tra Alfieri e la conclusione del Risorgimento, quasi essa fosse stata e fosse possibile soltanto in un periodo di rivoluzione morale e politica. Oriani è proprio il concreto esempio della possibilità di una letteratura moralistica e aristocratica anche in tempi come i suoi, che più facilmente attraevano lo scrittore verso lo stato di fatto e il movimento dominante della collettività. Come è anche esempio del pericolo che può portare con sè una posizione come la sua: e cioè del pericolo di non pervenire, per il prepotente dramma della coscienza morale, a una compiuta forma d'arte e di pensiero, che sola permette pieno ed efficace svolgimento alla difesa e alla celebrazione di un mondo ideale contro la volontà e la passione dei più; e mancando la quale, non resta, come toccò ad Oriani, che attendere l'interesse dei posteri.

SANTINO CARAMELLA.

MUSICA MODERNA

Nota su Maurice Ravel

Chi per molti anni si sia sempre occupato soltanto di musica classica, trascurando con un certo disprezzo i prodotti musicali della sua epoca, e poi, assalito da qualche rimorso, voglia farsene un'idea propria un po' chiara e fondata esaminando qualcuno dei principali documenti delle nuove correnti artistiche, si trova a tutta prima in una condizione strana ed anche un po' dolorosa: pare di sentir parlare una nuova lingua, o almeno una lingua enormemente mutata ed accresciuta, di cui non si capisce quasi nulla, e per un momento ci si sente arretrati, sorpassati, dimenticati. Qualcuno, più presuntuoso e meno umile, non comprendendo niente, s'impazienta, arriccia il naso, butta là dispettosamente il foglio di musica e proclama poi la decadenza dell'arte musicale, *che dal punto a cui l'hanno condotta Beethoven e Wagner, ormai non può più dire nulla di nuovo.*

Bisogna saper vincere questa prima impressione di disorientamento, con un po' di pazienza, leggendo e rileggendo più volte la stessa musica, magari studiando, se si suona il piano, le parti delle due mani separatamente; il che è utilissimo, perchè libera la linea melodica dall'armonia, in cui, di solito, è radunato il più delle sconcertanti novità tecniche e che presa a sè ed esaminata con un po' di studio, si rende decifrabilissima anche a chi non abbia profonde e sicure conoscenze in materia.

Certamente nel corso dell'arte musicale si sono successe varie « maniere d'esprimersi », fondate su diversità e progressi di tecnica, ma che hanno la loro prima origine, la giustificazione della loro necessaria esistenza nei sopravvenuti mutamenti del « modo di sentire », cioè nel mutamento delle correnti spirituali e intellettuali dominanti. Così, non per fare una storia, ma per portare qualche esempio, si ebbe una maniera d'esprimersi bachiana, cui più tardi seguì una beethoveniana, rimasta vividissima e salda per tutto il romanticismo musicale, fino a Wagner. Una nuova maniera d'esprimersi è quella che, tanto per darle un nome, chiameremo debussiana, dato che proprio Claudio Debussy, la creò quasi dal nulla e l'arricchì di grandi capolavori. Essa corrispondeva a uno stato d'animo, esprimeva un'esperienza spirituale diffusissima nella fine dell''800 e nel principio del nuovo secolo, la quale forse non era poi altro che una deformazione e una ultima trasformazione di romanticismo. Insomma, il gusto musicale instaurato da Debussy raccoglieva l'eredità spirituale baudeleriana: tormento di un'esasperata sensualità a tratti straziata da mistici rimorsi e dolorosi vergognosi pentimenti, avvelenata dall'invasione del cervello o dell'intelletto soffocanti il cuore e la carne, estreme raffinatezze e squisitezze artistiche, frutti di un cerebralismo decadente per troppa delicata eleganza. Si ebbe quindi orrore e paura di tutto ciò che fosse troppo naturale primigenio, selvaggio, e quindi rozzo, incolto, inelegante: certo una raffinatezza così squisita e fragile si era già avuta nel '700, ma questa dell'ultimo '800 è molto più profonda e più dolorosa, perchè ora la raffinatezza intellettualistica è forse solo il rifugio per sfuggire a un tormento spirituale più grande e più sentito, e questi piccoli uomini malati d'eleganza, che sognano « pesci d'oro in una bombola di cristallo tra pulviscoli di arpeggi » hanno coscienza della loro miseria e della loro inferiorità dinanzi a quei giganti incolti e selvaggi d'un tempo, che dicevano con tanta disadorna schiettezza le loro forti e sane passioni.

Dominate da questo stato d'animo le arti abbandonano le grandi vie maestre e si volgono allo sviluppo di ciò che esse hanno in sè di meno immediato, di più intellettuale e cerebrale: la poesia diviene cesello di parole, di ritmi, di suoni, nella pittura regna la ricerca di accordi perfetti di colore o di squisite trasparenze luminose; lo sviluppo di una nuova raffinatissima armonia fa della musica una gioia del cervello. Quello che appunto accadde allora per la musica, quello stordimento di suoni voluttuosi e sensuali, non saprei esprimerlo che con le parole di Guido Pannain nel suo recente studio su Maurice Ravel (1), dal quale ho tratto or ora quella significativa fantasmagoria debussiana dei « pesci d'oro in una bombola di cristallo, tra pulviscoli di arpeggi ». « Che fantasie di colori e che sinfonie di luci nelle nuove musiche che salutarono, in Europa, l'alba del XX secolo! Profluvi di suoni che davano le vertigini, simili a fiori di una vegetazione mai vista, intrecciati in serti dai mille colori. Gamma inaudita, d'una policromia cangiante, tutta folate di profumi snervanti. L'orchestra era come un'aiuola fiorita nel paese dei sogni. Fumi d'incenso bruciati nel tempio della voluttà. Armonie stillanti un assefizio che ti riempiva l'anima e il corpo di vaporose acutezze. Pareva che quel paesaggio di suoni tu lo dovessi vedere oltre che sentirlo. L'essere si scoteva come ai rintocchi d'una prodigiosa campana inabissata nell'oceano d'un piacere ineffabile nel quale oggetti ed intelligenza, fossero medesimati... Come i poeti avevano scritto parole senza nesso ma tutte palpitanti d'un brivido di musicalità, ora i musicisti tracciavano suoni che pregustavano o vivevano già nelle loro architetture grafiche... » Nell'arte di Debussy, infatti, i suoni non sono più subordinati a qualche cosa di superiore, che ne regoli la successione o l'unione; no, « i suoni più non si attraggono, più non si allacciano a catena, ma rimangono sospesi come in proiezioni luminose », assolutamente completi e sufficienti in sè e per se stessi.

Quando una di queste « maniere d'esprimersi », come quella che ora si è tentato d'illustrare brevemente, viene ad affermarsi per merito di qualche grande musicista, altri musicisti poi, che vivono, almeno in parte, quegli stessi sentimenti con quello stesso animo, e non sono perciò meno originali nè meno personali, per ragioni ovvie, si valgono a loro volta di quella stessa maniera, naturalmente immettendo o modificando ciascuno qualche elemento, poichè essa è divenuta ormai una specie di lingua artistica. Quando ciò è accaduto da molto tempo, noi non facciamo caso a queste analogie esteriori che legano certi autori, e nessuno sognerebbe per esempio di dire che Mozart imita Haydn, o Mendelssohn Beethoven, perchè si valgono della stessa tecnica, o quasi. Ma quando invece il fenomeno sia vicino a noi cronologicamente, riesce più difficile sceverare ciò che nell'arte di un musicista è pura tecnica e mezzo d'espressione, da ciò che è invece sentimento, pensiero, personalità spirituale: onde capita di udire, spesso anche da persone che s'intendono di musica, affermare che Ravel vive completamente nel mondo debussiano, che è un seguace, un imitatore, un allievo di Debussy.

Anche questa differenza (sarebbe sciocco porre questo confronto, ma a ciò obbliga l'equivoco che abbiamo ora esposto) tra Debussy e Ravel, Guido Pannain la accenna e la imposta perfettamente nel suo studio, quando dice che « Maurice Ravel è... più concreto ed è più individuo ». Certo Ravel ama anch'egli quelle vaporosità voluttuose di accordi arpeggiati nelle ottave alte (anche restando solo a ciò che ri-

(1) *La Rassegna Musicale* (Torino). Anno I - 1928 N. 1 - Gennaio.

guarda la «Sonatine pour piano», si veda nel *mouvement de menuet: plus lent - p en dehors et expressif*), eppure la calda sensuale pastosità di certi accordi pieni o rigonfi (nel *modéré*, immediatamente avanti il primo *rallentando*), il sussurrante ricamo di continui sommessi arpeggi su cui sboccia il fiore malinconico della semplicissima melodia; certo le ama anch'egli, Ravel, quelle dissonanze stridenti che talora balzano su forte come il grido dell'anima straziata e talora si attutiscono come in un sospiro o in un gemito: ma tutti questi elementi materiali non sono quasi mai combinati con ingegnosa o squisita eleganza per formare il cerebrale arabesco, che lascia freddo il cuore e invece alletta diverte interessa la mente con le sue volute capricciose e con le sue raffinate figure stilizzate. In Ravel domina sempre una chiara e netta linea melodica, che gli detta l'animo e che egli poi orna o decora con la sua intelligenza colta ed evoluta; Ravel è, insomma, più robusto, più formale, più «diseguatore», come dice il Pannain, che Debussy: e ciò non implica poi niente affatto circa il valore dei due musicisti: questo confronto deve servire solo a chiarificare un po' le loro rispettive posizioni, e non certo a stabilire una inutile questione di superiorità.

Per questa maggiore concretezza e saldezza della sua ispirazione Ravel potè facilmente adattarsi, senza risentirne impaccio, alle forme classiche della sonata, sonatina, quartetto, trio, ecc., anzi, si sentì attratto ad esse da una spontanea simpatia: invece Debussy aveva sempre avuto bisogno della più completa indipendenza da ogni vincolo di forme tradizionali, e aveva creato le cose sue migliori con le *Arabesques* (il titolo è significativo) o con i *Préludes*, che sono una raccolta di impressioni; di sogni, di fantasmagorie, di cui gli stessi titoli dicono già chiaro il carattere di raffinata delicatezza e, nello stesso tempo, di inconsistenza e di vaporosità. Invece la Sonatina di Ravel, che passa generalmente per il suo capolavoro, osserva abbastanza fedelmente le leggi della sonata classica, e per un miracolo di ispirazione artistica riesce ad esprimere in sè tutto il tormento e la malinconia dell'anima moderna, dilaniata da mille dubbi, da mille opposti timori, incerta di sè e del proprio destino, avida di sensazioni nuove, generosa e sensibilissima alla bellezza, talora placata e riposata per un istante dalla contemplazione serena o commossa della natura o dalla riesumazione curiosa e nostalgica del passato polveroso e grazioso, così felice, così sereno, così giocondo.

Appunto quel delizioso minuetto, che si tiene in meraviglioso equilibrio tra '700 e '900, che è una scena di grazia settecentesca mozartiana vista con gli occhi di un uomo moderno e scotita con un animo che ha vissuta tutta la lunga e dolorosa tempesta romantica, appunto quel minuetto, dico, costituisce un'utile diversione, un'elemento di varietà (non già di distacco) tra il primo e il terzo tempo (moderato-animato) così strettamente legati l'uno all'altro, con tanti motivi che si richiamano a vicenda, come echi, di qua e di là, quasi fossero espressioni di uno stesso sentimento prima e dopo una nuova esperienza spirituale, modificato dal contatto con un nuovo elemento esteriore.

Dei tre tempi della sonatina il primo (moderato) è certamente il più organico e finito in sè, il più uguale e continuo, sorretto continuamente da un'ispirazione sempre costante, da un senso di ordine armonioso e di compattezza di costituzione, che appaga completamente l'uditore. E' tutto costruito su due temi fondamentali: il primo è una melodia dolce e malinconica, emergente da un sussurro sommesso di arpeggi, i quali non la soffocano mai nè la intralciano, ma anzi paiono offrirla e sorreggerla come un calice sostiene un fiore. E' come un alternarsi di slanci verso l'alto e di stanchi accasciamenti: dopo ogni caduta quegli sforzi di ascesa si rinnovano man mano più arditi finchè sboccano nel *forte* di un ampio accordo arpeggiato, per poi degradare di nuovo mollemente al basso in un *rallentando* di accordi pure arpeggiati. Così con una frase di trapasso si giunge al secondo tema, contrassegnato da un *ppp*, meno vasto, questo, e meno sviluppato, ma anche dolcissimo e più complesso armonicamente, perchè la sinistra lo accompagna con una specie di nenia infantile, sempre uguale, che nell'esecuzione deve venire in luce senza soverchiare nè confondere il tema principale. Il centro di questo primo tempo è il grande *crescendo* che lega e fonde i due temi dando unità ed equilibrio a tutta la costruzione. Contemporaneamente al *crescendo*, che parte da un *pp* per giungere a un «*ff* appassionato», si svolge una continua ma faticosa progressione verso l'alto e un *affrettando* affannoso e incalzante: il tutto ha un effetto di commozione irresistibile: non è questo un *crescendo* grandioso o potente, come quelli a cui ci aveva abituati la musica classica, è uno spasimo doloroso e pietoso, singhiozzante nelle continue spezzature del ritmo ed imprecante nelle straziati dissonanze che la sinistra scaglia con un'esaltazione sempre più eccitata ed ansimante. Poi tutto si placa in un *diminuendo e rallentando* di armonie soavi e rassegnate, con cui si ritorna al tema iniziale.

Del minuetto, del suo valore di riesumazione nostalgica del passato e del suo compito di diversivo tra il primo e il terzo tempo, abbiamo già parlato. Anch'esso si accentra su un crescendo che giunto al *ff* svanisce in un *piano e lento*, e richiama mirabilmente, e per questa costituzione e per il ritmo spezzato, il primo tempo, mantenendo così un legame ideale fra tutte le parti della sonatina. Il terzo tempo ci riporta nella atmosfera del primo: di nuovo una semplice e chiara linea melodica che si appoggia sugli arpeggi del basso, uso tanto caro a Ravel, che l'aveva abbandonato nel minuetto, più ricco e complesso di armonia, talora nuove e audaci. Quest'ultimo tempo (animato) è il più lungo dei tre e, pur essendo ricchissimo di materia poetica, è meno ben coordinato degli altri, un po' slegato e frammentario. I temi sono numerosi, tanto più che spesso la sinistra deve far uscire, accentuando alcune note dell'accompagnamento, un cantabile contemporaneo al motivo della destra. Ma fra tutti questi temi alcuni si distinguono nettamente per la loro purezza e sincerità d'ispirazione: così il tema contrassegnato da un *agité*, che è dato dalla prima nota di ogni terzina e che ottiene un notevole effetto, alla fine della seconda battuta, con una nota ribattuta interrompente il ritmo delle terzine. Qui la sinistra eseguisce una specie di progressione cromatica, che bisogna sfumare con molta delicatezza per evitare insopportabili dissonanze. Forse il tema più bello di tutta la sonatina è quello indicato con *même mouvement. Tranquille-plus lent*: tutta quella malinconica e accorata rassegnazione, che abbiamo vista sbocciare qua e là, ora in un breve motivo fuggevolo, ora in un sospiroso dileguarsi di molli e soavi armonie, e che dà il tono all'intera sonatina, trova qui la sua espressione perfetta, in due righe di musica contenenti due volte lo stesso tema, in tonalità diverse. La prima volta esso è presentato al modo solito di Ravel: un brusio sommesso di quartine, di cui ogni prima nota, accentata, dà il tema; invece la seconda volta la melodia è scandita lentamente, in una schematica purezza di linea, mentre la sinistra fa vibrare a lungo i suoi accordi fondamentali, armoniosissimi.

Questi non sono i soli temi del terzo tempo: ve ne sono altri ancora, taluni belli, altri meno, ma certo non più legati assieme con quella fusione che ci fa apparire il primo tempo come un solo blocco di materia musicale, compatto e saldo senza incrinature e senza squilibrii: qui le congiunzioni tra i vari temi che si succedono sono talvolta troppo visibili. Invece alcuni effetti bellissimi ottiene Ravel colla combinazione di due temi contemporaneamente: notevolissima quella del primo tema iniziale con un caratteristico *la-sol-mi* ripetuto per una pagina e mezza di musica, ora dalla destra ora dalla sinistra: nella seconda metà la destra estrae, pianissimo, quel misterioso *la-sol-mi* da arpeggi di terzine, mentre la sinistra intercala il primo tema: un effetto magico, come di lucciole nella notte: il monotono ripetersi delle tre note sempre uguali, la notte; l'affiorare irrequieto, ad intervalli, del tema, le lucciole.

Soltanto in un punto, nel terzo tempo, viene a mancare quella semplice schiettezza d'ispirazione, che costituisce il massimo pregio di questa sonatina, e s'intravvede allora per qualche istante, il Ravel tradizionale, quello più conosciuto, quello che il pubblico chiama «futurista»: una specie di volontario buffone, affetto da un'acutissima pudicizia spirituale, per cui ama nascondere sotto una smorfia da *clown* i propri sentimenti, soffocare in un'insincera sghignazzata il sospiro che sta per tradirlo, corazzare di fatuità o di cinismo la propria anima, perchè nessuno possa vederne il fondo. Anche questi gelosi ritegni, queste improvvise ritrosie, sono caratteristiche di quel doloroso stato d'animo, che trova la sua estrinsecazione artistica nella musica ravelliana; se, ad un tratto, Ravel si pente di avervi troppo detto di sè, se teme d'essersi troppo svelato, improvvisamente egli vi disorienta con qualche brusco voltafaccia, vi sconcerta con due battute di accordi catastrofici, indecifrabili, dettati dalle leggi della più futuristica armonia, vi distrae dalla pista che egli stesso vi ha incautamente indicata, con un motivo burlesco e insignificante. Così nella sonatina, giunto a metà del terzo tempo, prova rimorso della sincerità con cui finora vi ha mostrato la delicatezza e la sensibilità della sua anima e teme che voi lo derideste come un debole, un *sentimentale*: allora ecco che di punto in bianco vi sfodera un motivo su tempo di *valzer* (pag. 12, riga 4 dell'ed. Durand, 1905), così volgare, così sbracato e contadinesco che voi quasi non credete alle vostre orecchie: a questo motivo seguono poi quattro battute di arpeggi brillanti e vistosi come l'apparato scenico di gesti misteriosi e di sguardi ispirati o scrutatori, con cui un prestigiatore maschera il trucco ai gonzi che l'ammirano a bocca aperta. Sulle prime non si capisce la ragione di questo brusco trapasso dal serio al faceto, che compromette l'equilibrio e la regolarità della sonatina, e si rimane urtati: solo più tardi, ricordando che Ravel ha un intero volume di «Valses nobles et sentimentales» in cui si mescolano curiosamente le intenzioni parodistiche e la simpatia per questo languido e voluttuoso ballo romantico, si comprende questa intrusione, questa stonatura. E allora essa ci fa un'impressione anche più dolorosa che il lamento sincero udito prima: mentre i nostri sensi percepiscono un suono burlesco e comico, che può forse divertirli, la nostra mente ci dice che quello è un riso triste di pagliaccio, e in questa posizione assurda ci troviamo a disagio: perchè dovunque ci sia insincerità o affettazione, dovunque il piacere di mettersi la maschera prevalga sull'impeto spontaneo del cuore, là non può mai essere arte.

MASSIMO MILA.

GLI STUDI CRITICI

MANZONI

ALFREDO GALLETTI: *Alessandro Manzoni. Il pensatore e il poeta*, Milano, Soc. editrice «Unitas», 1927, volumi due.

L'attività letteraria e critica del Manzoni è diventata, in tempi abbastanza recenti, oggetto di studi meno generici e più profondi di quelli che le furon dedicati sul finire del secolo scorso, e oggetto anche, più largamente, d'un interesse diffuso che tocca non pur l'intelligenza del pensatore o del poeta, ma la sua umanità, la sua vita, i suoi atteggiamenti, i suoi gusti. Non è passato molto tempo da quando altri ebbe a descrivere, proprio su queste colonne, e a giudicare, con saggezza forse troppo severa, il fenomeno del manzonianismo. Del quale (senza giudicarlo noi, nè prendor partito prò o contro di esso) non parrà inopportuno l'aver fatto cenno qui, quando si pensi che l'opera del Galletti, di cui discorreremo, non è soltanto un saggio di critica dotta ed acuta, ma tiene ad un tempo i modi degli scritti apologetici, di propaganda o polemici, o rientra quindi in qualche modo, e come fattore cospicuo, in qual movimento o gusto manzoniano, di cui s'è detto.

I due volumi del Galletti, se si vuol tener conto delle tracce offerte dal titolo stesso del saggio e degli ampi sommari analitici, dovrebbero contenere ad un tempo la biografia dell'uomo in relazione con lo svolgersi de' suoi sentimenti, de' suoi gusti, del suo intelletto; un'analisi della sua opera poetica e letteraria; o infine una descrizione compiuta della sua attività di filosofo, di storico e di critico. Queste tre direzioni dell'indagine, e specialmente la prima e l'ultima, non devon però, nell'intenzione del Galletti, apparir disgiunte fra di loro, bensì fondersi armoniosamente, così da dar l'immagine intera e viva dell'uomo in tutta la sua umanità, con tutte le sue forze e le sue debolezze, la sua grandezza e i suoi limiti. Non critica estetica in senso stretto, bensì critica storica nel significato più ampio e comprensivo, vogliono essere infatti queste pagine dell'illustre professore dell'Ateneo bolognese: e come tali si distinguono, con vantaggio, dalla folla di dissertazioni e divagazioni oggi così comuni e diffuse, che volendo apparire estetiche riescono per lo più ad esser soltanto generiche e superficiali; — e ci offrono un altro esempio dell'attitudine critica del Galletti, sempre animata da una fervida persuasione morale e sostenuta da una severa riflessione e rivolta a descrivere non tanto i fatti letterari o poetici in sè, quanto le correnti spirituali e culturali di cui quelli son parte.

A questo desiderio, visibilissimo nell'autore, di dare al suo quadro maggior larghezza di confini e più ricca varietà di contenuto, si deve forse se la parte dedicata in questo libro all'esame del romanzo, delle liriche e delle tragedie manzoniane è non solo fra tutte la meno estesa, ma anche quella nella quale si riscontrano minori doti di novità ed originalità. Non crediamo che, per questo lato, ci sia da notare un vero progresso in confronto ai migliori scritti sull'argomento pubblicati nell'ultimo decennio, e specialmente a quelli del Momigliano. In realtà, anzichè darci un'analisi sottile e minuta dell'arte del Manzoni, il Galletti preferisce disegnare a grandi linee il generico ambiente di coltura e lo speciale atteggiamento della mente tra i quali quell'arte è nata e fiorita. E a questo proposito egli fa alcune considerazioni interessanti e notevoli sulla classicità del gusto e sulla preparazione umanistica del poeta lombardo e sul suo costante amore a Virgilio ed Orazio; e ci mostra quanto egli sia lontano nel fondo dagli spiriti e dalle forme dei romantici, e come la sua ammirazione stessa per l'opera di Shakespeare sia rivolta piuttosto alla sapienza psicologica e all'ardire delle concezioni storiche e drammatiche che non allo stile, del quale egli non ebbe mai una diretta ed esatta conoscenza. Da questa educazione classica; virgiliana ed oraziana, petrarchesca e montiana, la poesia del Manzoni doveva scaturire ricca ad un tempo di pensiero e di sentimento, sostanziata di riflessione e percorsa da un fervore di solenne eloquenza. Il Galletti avrebbe potuto additare anche altri modelli, dai quali il Manzoni derivò molto e del suo pensiero e della sua arte: voglio dire gli scrittori francesi del secolo XVII e del XVIII. (Anche di recente il Croce, in una sua nota acutissima, indicò alcuni rapporti tra i *Promessi Sposi* e i romanzi di Voltaire; e a tutti è nota poi l'ammirazione del Manzoni per il Pascal e il Bossuet). Comunque, insistendo sui caratteri classici dell'arte manzoniana, il Galletti avrebbe potuto, assai più che non faccia, temperare e correggere quel che v'è di negativo e di falso in un giudizio noto del Cantù, già in parte del resto chiarito e integrato e limitato dal Croce.

Degne di nota sono anche le osservazioni che fa il Galletti sulla genesi e la composizione dell'*Adelchi*, sul carattere politico della primitiva ispirazione della tragedia, sull'atmosfera di tristezza e di pessimismo nella quale il dramma fu compiuto tra la fine del '21 e il principio del '22 («l'anno più triste, scrive il poeta al Fauriel, che mai avesse trascorso»): «si potrebbe dire che nell'*Adelchi* la Provvidenza opera nell'eternità, ma non nel tempo; prepara ai credenti col dolore e colle sventure l'elezione che li farà beati nell'Empireo, ma abbandona la terra ed i viventi al turbine del male e alle angoscie di un eterno naufragio. Il Manzoni, come poeta, uscì poi, non senza sforzo, dal tormento di questo dubbio, e nei *Promessi Sposi* la Provvidenza cristiana fa sentire la sua presenza anche nell'ordine temporale». (II, 228).

Altre considerazioni di maggior o minore importanza potremmo additare. Senonchè ci par piuttosto opportuno mettere in rilievo quello che è il concetto fondamentale del saggio del Galletti, l'idea che, percorrendolo in ogni sua parte, crea l'unità e la saldezza del discorso critico. Nel quale, come ho detto, l'analisi dell'opera poetica in sè è parte secondaria e complementare che, unito ad una folla d'altri argomenti e ragioni e riferimenti storici o polemici, concorre alla dimostrazione della tesi unica ed essenziale del libro. Chè se talora il saggio del Galletti s'appesantisce di divagazioni o di battute polemiche, e in generale può dirsi difettoso nella costruzione (il che deriva, come nota l'autore, dalle travagliate vicende della composizione tipografica), è certo per altro che proprio la ricchezza, sia pure esuberante, dei motivi culturali che vi concorrono; è la qualità che rende così interessante e suggestiva la lettura di questi due volumi.

Il Galletti si propone di farci intendere come e perchè «il Manzoni, poeta e pensatore cattolico in un'età che volle restaurare la società e l'individuo, l'ordine politico e l'ordine morale, sui principii dello spiritualismo cristiano nel tumulto della battaglia che i nuovi credenti condussero durante la prima metà dell'ottocento contro la ragione critica e la scienza, apparisca come un solitario in tacito od aperto dissenso dagli altri restauratori» (II, 518-19). Questa solitudine del pensiero manzoniano nel pieno della rinascita spiritualistica e cattolica è dimostrata dal Galletti, con tutta una serie d'argomenti nel loro complesso inoppugnabili. Ed è verissimo, come egli dice, che dietro allo spiritualismo cristiano e cattolico dei romantici si nascondono atteggiamenti pagani: sensualismo, egotismo, morale della violenza. Di fronte a cattolici, come lo Chateaubriand, mossi da un estetismo leggiadro e fastoso; di fronte a quei romantici nei quali la religiosità s'appoggia ad un flebile sentimentalismo e a un entusiasmo vago e precario, come in M.me de Staël, oppure a un individualismo bizzarro o visionario, come in Novalis; di fronte a tutti quasi questi nuovi credenti che, mossi da un impulso di reazione allo spirito critico del Settecento, negavano le forze della ragione per esaltare quelle dell'istinto e della libera fantasia; il Manzoni appare armato d'una solida preparazione dialettica, amante della logica sottile, nemico dell'entusiasmo, che chiama «forza incognita ed incalcolabile»: «l'ossequio del Manzoni alla religione era razionale: egli l'aveva disgiunto subito da ogni preoccupazione politica e pratica e sollevato nella sfera delle verità eterne, che gli è propria» (I, 298). Perciò, non meno che dai cattolici sentimentali od entusiasti, egli era lontano da quegli scrittori francesi controrivoluzionari, i quali fondevano in uno la difesa del trono e dell'altare, e anche più dal razionalismo e reazionarismo cattolico dello Schlegel: contro costoro egli appare geloso custode della libertà individuale affermata dal Vangelo, attaccato all'idea cristiana della giustizia, nemico della ragion di stato e delle violenze che si commettono in suo nome.

Il vero è che «la spiritualità del Manzoni, come la sua indole e la *forma mentis*, appartengono a quel secolo decimottavo, che fu vano, leggero, antistorico; che giocò colle astrazioni, pensando di poter trasformare ridendo la natura umana...; ma che fu sincero, e sinceramente credette nella virtù delle idee e nel dovere di uniformare le azioni alle idee; credette nella ragione, nella scienza, nel diritto degli umili, nella necessità delle riforme, nell'umanità... Il Manzoni crede nel Vangelo e nella morale cattolica colla stessa schiettezza e colla stessa ingenuità risoluta... Ma si troverebbe storicamente disorientato chi pensasse che tutti allora mettessero in quelle parole e dottrine la stessa logica disinteressata e la medesima rettitudine intellettuale» (II, 522-23).

Tutto questo è in fondo verissimo: senonchè si dovrebbe ancora distinguere, e additare il capovolgimento operato dal Manzoni nel mondo intellettuale degli illuministi, pur accettandone le premesse. Come il De Maistre infatti (e su questo punto si potrebbe forse tentare il paragone tra due spiriti per altri aspetti così lontani fra loro e quasi opposti) il Manzoni accetta il mondo di giustizia ideale immaginato

dai filosofi del settecento, senonchè il suo pessimismo cristiano gli insegna a non credere nella bontà naturale ed istintiva dell'uomo, e lo induce a porre nel futuro, se non nell'eterno, e a rappresentare come realizzabile soltanto grado a grado e in progresso di tempo quell'assoluto e trionfale regno della giustizia e della libertà umana, che gli illuministi collocavano invece in un lontano passato, nella mitica infanzia dell'umanità. Per quanto sarebbe non privo forse d'interesse lo svolgere più ampiamente questo concetto, esso ci svierebbe troppo dal nostro appunto: e a noi preme piuttosto continuare l'esposizione iniziata delle idee del Galletti.

Come nel tono della mentalità religiosa, così anche nel campo delle idee estetiche e letterarie, il Manzoni è lontano dal romanticismo europeo contemporaneo, inteso come «una grande riscossa delle energie mistiche e fantastiche dello spirito» (II, 502). In verità il lombardo non conobbe la poesia nè la dottrina dei romantici non francesi e non ne vide la profonda novità. Si limitò a combattere il classicismo convenzionale, fondato sulle regole e sui modelli: ricollegandosi per questo lato alla reazione critica iniziatasi nel secolo XVII contro il formalismo aristotelico, non solo in Inghilterra e in Germania, ma anche in Francia e in Italia. Anche qui troviamo dunque, piuttosto che un Manzoni romantico, l'erede e il continuatore del pensiero del Settecento. Chè se, contro l'opera degli scrittori greci e romani, portò un severo giudizio morale, d'altra parte proprio con quel suo proporre alla poesia «l'utile per iscopo, il vero per mezzo», «col far della morale pratica il fulcro della vita interiore e una sicura garanzia di rettitudine intellettuale, l'arte del Manzoni si mantiene sulla linea di svolgimento seguita nei secoli dal pensiero greco e latino. Questo è il classicismo del Manzoni» (II, 479).

Per riassumere dunque a noi pare perfettamente dimostrata quella che il Galletti chiama «la condizione paradossale del Manzoni pensatore:... credente razionalista;... poeta romantico, la cui poesia e la cui estetica negano il romanticismo, o lo correggono in modo da alterarne profondamente la natura e l'essenza;... cattolico liberale e unitario in un'Italia che, per conquistare l'unità, si preparava ad abbattere il dominio temporale dei papi. Il suo cattolicismo consentì alla rivoluzione ed il suo romanticismo finì negando il primato della fantasia e l'assoluta autonomia dell'arte. Nel consenso del suo pensiero religioso, politico, estetico alle idee direttrici del suo tempo vi fu dunque un malinteso» (II, 475).

Questa tesi del Galletti a noi pare giustissima, e la dimostrazione ch'egli ne ha data, acquisita ormai in modo definitivo agli studi manzoniani. Sebbene alcuno potrebbe desiderare che la descrizione del pensiero del Manzoni tenesse conto dello svolgersi e del mutarsi delle idee e dei sentimenti secondo i tempi. Ed è certamente vero che le concezioni critiche del lombardo non rimasero immobili, dopo la conversione, bensì si trasformarono o per intimo impulso o sotto l'influsso di altre circostanze, talora in modo assai notevole, come dimostra qua e là il Galletti stesso, che pure non ha voluto darci il quadro e la linea di cotesto svolgimento.

Ma v'è un altro difetto, che a noi appare più grave, in questo suo libro: ed è la passione polemica che talora lo trascina in lunghe divagazioni estranee all'argomento, altre volte anche peggio gli ispira giudizi e condanne esagerati e sommari, o che tali almeno appaiono a noi. Qui si mostra aperta quell'intenzione, cui abbiamo accennato in principio, di proporre il Manzoni quasi esempio non solo all'arte ma alla vita dei nostri tempi, e contrapporlo alle tendenze anticristiane, aristocratiche e materialistiche della moderna civiltà. Per questa parte del suo libro, noi non sapremmo convenire appieno con il giudizio del nostro autore, pur ammirandone la sincerità e il fervore delle convinzioni. Ma comunque essa ci appare meno importante di quanto forse non abbia creduto il Galletti, e secondaria, almeno dal punto di vista cui siam soliti attenerci in queste nostre rassegna degli studi critici.

NATALINO SAPEGNO.

BILANCI ROMANTICI

III

IL CEPPO GERMANICO

Da quello di cui abbiamo discorso nei due articoli precedenti (1) possiamo ritenere per acquisito — almeno al nostro modo di vedere questo argomento — che non si può parlare di Romanticismo se non *su due piani*, che si incontrano quasi sempre e non coincidono forse mai perfettamente nella storia del pensiero moderno. Il piano «cultura romantica» è il più antico e il più esteso: esso ha propaggini nascoste, che si protendono fin quasi a toccare quelle dei due misteriosi alberi antagonisti del Paradiso terrestre; ma non comincia ad entrare come nuovo elemento, distinto e tipico, di cultura, se non in correlazione con la nuova civiltà cristiana, e diventa preponderante quando in questa civiltà il fattore individuale prima si emancipa, poi afferma la sua autonomia, poi vorrebbe stabilire il suo incontrastato predominio. Il piano «letteratura romantica» comincia ad alimentarsi dal precedente verso il cadere del Rinascimento (ma non mancano sporadiche anticipazioni nella letteratura medioevale), si accresce e prende via via coscienza di sè fino a che trova i propri demiurghi in alcuni grandi scrittori della fine del Settecento e infine, mercè loro, irradia il secolo seguente di luce trionfante. Quando si dice *tout court* «epoca romantica» o Romanticismo, si suole comunemente alludere a questo periodo specifico della storia del pensiero europeo, nel quale i due piani, per lo meno ad occhio nudo, combaciano, «cultura romantica» e «letteratura romantica» approssimativamente si equivalgono. La quale designazione convenzionale può accogliersi agevolmente pel fatto stesso che è passata nell'uso comune, purchè non si perda mai di vista che si tratta di un episodio di una più larga azione; e mentre nel tratteggiare i caratteri generali del Romanticismo-cultura si deve di necessità spingere lo sguardo ai confini dell'orizzonte della cultura moderna e fare attenzione alle confluenze delle grandi strade della civiltà; quando ci si fa a individuare la fisionomia del Romanticismo-poesia non bisogna divagare, ma cominciare col riconoscere i confini storici del fenomeno, le caratteristiche specifiche e le gradazioni del «connubio», nel variare di tempo e di luogo, in un moto di flusso e riflusso, nel quale il fenomeno letterario ripete, con maggior o minore lunghezza d'onda, i motivi e le deficienze fondamentali del fenomeno culturale. In ogni caso poi, a sopratutto per orientarsi tra le infinite polemiche e gl'innumerevoli malintesi di scuole e cenacoli, vale la norma che ciascuno è padrone di costruirsi astrattamente un «Romanticismo integrale», ma questo non esiste storicamente; sicchè si può constatare che due parti in contesa si azzuffano per colpire o difendere *il* Romanticismo, senza accorgersi che in realtà combattono gli uni per mantenere *una propria concezione romantica* (amalgamata, al solito, con alcuni residui classici), gli altri per sostituire *un'altra propria concezione romantica* (amalgamata con altri residui classici).

Quando si sia messa a fuoco la scena secondo questi principi direttivi, si potranno determinare con relativa precisione le vicende dell'«epoca romantica», o, se non vi dispiace, del «connubio romantico». Rifacendoci ancora una volta ai risultati preziosi dell'opera di Ernest Seillière, abbiamo ormai sotto mano tutti gli elementi per ricostruire la storia esterna dell'avvenimento e molti dati definitivi per abbordare alcuni giudizi conclusivi sulla storia interna di quello. Al Seillière, appunto, spetta, tra gli altri, il merito di avere determinato i confini e le oscillazioni del fenomeno specifico del Romanticismo letterario: da Rousseau — uomo rappresentativo degli «uomini nuovi» della seconda metà del Settecento — si avanza fino a bussare alle porte ferree del secolo XX, passando per altro quattro generazioni, o più specificatamente:

1) La generazione del «misticismo passionale» (1800-1830);

2) La generazione del Romanticismo liberale e del «misticismo sociale» (1830-1850);

3) La generazione del «misticismo estetico» e del «realismo» (illusorio) (1850-1880);

4) La generazione del «misticismo nazionalista» e del dilettantismo (1880-1900).

Dietro le spalle di questa già si agitava, alla vigilia della guerra, la generazione dei «nuovissimi». La guerra ha moralmente stritolata la quinta generazione; si afferma col dopo-guerra una sesta generazione romantica piuttosto enigmatica.

Si può magari proporre qualche ritocco; ma mi pare che si debba ritenere come definitivamente acquisito il presupposto critico, che vede una sostanziale continuità di un medesimo spirito romantico, trasmutantesi solo nelle forme o negli atteggiamenti. La «letteratura romantica» dopo il 1850 ha avuto degli arresti di esitazione e di confusione di idee, degli ondeggiamenti o degli scarti, e a un certo momento ha creduto di potersi sottrarre al giogo della «cultura romantica» (disdegni e ribellioni di neo-classicisti, «parnassiani», ecc.). Ora noi sappiamo abbastanza di quelle velleità di secessione. Furono illusioni, che si esplicarono in atteggiamenti esteriori, in formule stilistiche o prosodiche, i quali tutti *si appoggiavano agli elementi classici rimasti in infusione nella «cultura romantica»*. Dopo pochi anni, anche in letteratura, si tornò a forme sfrenate di Romanticismo, delle quali i tempi presenti sentono le tare nevropatiche.

La «cultura romantica», dunque, non solo ha proseguito in questo tempo, tra la fine dell'altro secolo e il principio del nuovo, il corso fatale della corrente; ma pare che si trovi in un momento culminante e pauroso, sul ciglio di una cataratta. Il Seillière, nel suo volume *Pour le centenaire*, apre il sesto capitolo, che tratta di questa sesta generazione, intitolandolo: *L'enigma del nuovo secolo*, e questa frase riassuntiva dice abbastanza dei sentimenti, che accompagnano le conclusioni della sua analisi. Ma il medesimo scrittore si spinge più addentro nella dinguosi della turbata anima contemporanea, là dove, riprendendo il filo dei suoi primi studi sul Romanticismo tedesco, ne studia le recenti trasformazioni (*H. S. Chamberlain, le plus recent philosophe du pangermanisme mystique* - Paris, «La Renaissance du livre»; *Les pangermanistes d'après-guerre*, Paris, Alcan, 1924; *Morales et réligions nouvelles en Allemagne* - Paris, Payot, 1927). Questi due densi contributi alla storia del pensiero tedesco contemporaneo sono tanto più importanti in quanto che ci fanno risalire quasi sempre alle sorgenti della ispirazione romantica di oggigiorno. Per intendere appieno e mettere al loro giusto posto le manifestazioni più recenti è infatti indispensabile stabilire con chiarezza il nesso storico e ideologico tra le fasi successive del fenomeno romantico in Germania fino alla vigilia dell'epoca contemporanea. Lo ha riconosciuto anche il Seillière, chiudendo il suo libro su *Morales et réligions nouvelles* ecc. con una limpida appendice, che è una rassegna del Romanticismo della Restaurazione, erroneamente detto «primo Romanticismo» (*Sur le caractère du Romantisme de* 1795) e della quale accetto pienamente la esatta cronologia delle «generazioni» romantiche tedesche.

Diversamente dal modo come si è manifestata in altri luoghi, la letteratura romantica presenta in Germania una metodicità di vicenda ripetentisi con movimento pendolare, di cui si può determinare l'onda di oscillazione tra gli estremi di due premesse nettamente filosofiche: individualismo mistico-profetico e sincretismo razionalista. Lo spirito stesso del popolo e le condizioni particolari, in mezzo alle quali si è scavato il letto la corrente della cultura tedesca, hanno impresso il loro suggello sul Romanticismo tedesco.

Per spiegarselo più chiaramente bisogna seguire la solita strada segnata dal fenomeno romantico nel suo insieme e rimontare alla madre comune, alla «cultura romantica», che anche in terra tedesca cominciò a prendere consistenza nella seconda metà del secolo XVI. Ora, questo avvenne in condizioni di fatto e ideologiche assai lontane da quelle del Mezzogiorno e dell'Occidente di Europa. In queste parti il trapasso dal Medio Evo all'epoca moderna si è verificato per i due stadi dell'Umanesimo e del Rinascimento; sicchè la cultura romantica fu, possiamo dire, nel suo primo sboccio, il fiore incolto, la margherita di prato o il biancospino, che spuntavano capricciosamente ai margini dei viali e delle siepi bene allineati dall'aristotelico Rinascimento.

Ma la Germania selvosa non conobbe che molto tardi e come una eccezionale curiosità di importazione straniera, queste squisitezze e sottigliezze, che sono il risultato di lunghe elaborazioni.

Il Rinascimento non fu in Germania, come in Italia, in Francia, in Inghilterra, in Ispagna (i paesi preminenti nel mondo intellettuale tra il XV e il XVII secolo) il prodotto di uno sviluppo dell'Umanesimo, che alla fine in esso si dissolse; in Germania questo passaggio non ci fu, e si può affermare che non ci fu Rinascimento, poichè l'indirizzo in questo senso, che si ebbe al secolo XVII inoltrato (dopo la pace di Westfalia) non è che tarda imitazione, rifacimento esteriore, accademico di modelli francesi.

La causa essenziale di questa grande differenza sta nell'avvenimento, che domina tutto il Cinquecento tedesco. Nel momento, in cui l'Umanesimo sarebbe sboccato presumibilmente in una forma di Rinascenza, si trovò invece di faccia squadernate le novantacinque «tesi» di Wittemberg, che per le premesse mentali o il lievito sentimentale, dai quali partivano, furono un manifesto non meno contro lo spirito del Rinascimento che contro la Chiesa di Roma: tanto che, con l'ingrossarsi della controversia, fu coinvolto lo stesso Umanesimo e divenne incompatibile con lo spirito della Riforma, quando questo prese piena coscienza di sè (la famosa e tanto significativa dissidenza erasmiana).

Gli effetti di così gravi avvenimenti nel campo intellettuale furono: una soluzione di continuità nel passaggio dalla cultura medioevale a quella moderna; la rottura del filo dialettico, onde si operò quel passaggio negli altri paesi di Europa per via di successivi sviluppi dall'Umanesimo al Rinascimento. Sicchè, quando, un secolo o mezzo dopo, le esigenze intellettuali, che la Riforma aveva soffocato nell'Umanesimo e non aveva neanch'essa soddisfatte col diventare chiesa ufficiale e teologizzante, furono riportate sott'altra forma, ma sostanzialmente le medesime, dal flusso del pensiero europeo, la Germania reagì a modo suo, col temperamento e con le facoltà che possedeva. La cultura tedesca non riuscì più, come le altre, a muoversi su di un piano generico di equilibrio consolidato, da cui, volta per volta, affiorano e vanno in capofila alcuni elementi, e poi si tirano indietro per dar posto ad altri, pur senza che nessuno di essi sia eliminato del tutto: essa all'inverso prende continuamente e fatalmente le mosse da un contrasto interiore tra concezioni di vita l'una all'altra refrattarie, dal quale contrasto si riconosce la necessità di trovare un equilibrio o di *assumerlo come una necessità dialettica ed etica*, mediante processi di revisioni filosofiche, di sintesi cosmiche. Ma tali potenti esperienze, per la loro natura *a priori* o per la labilità della architettonica dei sistemi filosofici, sono destinate a non essere definitivo. Con la critica dei sistemi si riapre il contrasto in seno alla generazione che segue, contrasto, che, a sua volta, per la materia su cui versa, o per gli spiriti, ai quali è affidato, è indefinito e rimette in discussione tutti i giudizi sui valori fondamentali della cultura.

Tale moto a onde dà l'impressione che nulla sia veramente acquisito per sempre e tutto sia da conquistare o riconquistare — mentre, ad esempio, il fluire della cultura italiana o francese danno l'impressione contraria; — ma quella impressione scoraggiante, che potrebbe rendere insostenibile la prosecuzione di un'opera a lunga portata, qual'è affidata ai rappresentanti della cultura, è però bilanciata dal fatto che le soluzioni sono affidate ad un superamento dialettico dei contrasti ed all'ingegno creativo di formule sintetiche *a priori*, dalle quali si può dedurre con relativa facilità e compiutezza il disegno del nuovo edificio culturale predominante in un dato periodo.

Questo procedere per successive crisi ed elisioni di contrasti si ritrova necessariamente nella «letteratura romantica», che prende fisionomia e vigore al momento, in cui la «cultura romantica» si scioglie dalle pastoie di un dottrinarismo semi-teologico e si mette in rapporto, attraverso Leibnitz, con il movimento generale della cultura europea.

1.

Effettivo periodo di pre-Romanticismo (nel quale cioè si affacciano i motivi precorritori della nuova letteratura) va considerata quindi l'epoca dell'Illuminismo. Epoca di sommovimento e di prime germinazioni: in filosofia lo sforzo inane del razionalismo leibnitziano per raggiungere una verità concepita come sostanza (divina — in antitesi con le divinità teologiche —) e il dibattito senza uscita sulla «origine delle idee» invogliano il pensiero a cimentarsi con l'irrazionale; a varcare la soglia circèa della «intuizione intellettuale». (Nella distinzione leibnitziana tra «idee confuse», provenienti dalle sensazioni, e «idee chiare», prodotto di percezioni immediate dell'anima, è il punto di partenza, dal quale si giunge a Jacobi, l'anti-kantiano, ai filosofi «lirici» del Romanticismo del 1800). D'altra parte l'ottimismo proselitistico, la fede mistica nel «rischiaramento» e nell'avvenire, preparano alla influenza di Rousseau e delle forme seguenti di messianismo sociale; la tolleranza prepara alla influenza di Voltaire e all'umanitarismo.

D'altra parte, nella pura letteratura, la critica del teatro «classico» francese e dell'aristotelismo dei trattatisti del Cinquecento e la «scoperta» di Shakespeare (Lessing, *Drammaturgia di Amburgo*) e il nuovo prestigio a cui si avvia la filosofia dell'arte col viatico di Baumgarten aprono i battenti all'arte dei giovani romantici, che si avanzano.

2.

Questi sono, come si sa, gli uomini dello *Sturm und Drang*, e questo è realmente il «primo Romanticismo» tedesco, scoppiato in forma eminentemente poetica e geniale, con l'assoluta prevalenza, cioè, del lato individualista-eroico della cultura romantica in generale e con una spiccata tendenza verso il lato mistico-irrazionalista della cultura romantica tedesca in particolare. Dal precedente movimento illuministico essa ritiene il riconoscimento che la Riforma, in quanto chiesa determinata, è movimento ormai chiuso e incapace di camminare di pari passo con la cultura rinnovatasi al contatto di quella del resto di Europa; da questo riconoscimento trae una prima conseguenza, di grande significato: che bisogna salvare la Riforma saltando al di sopra dei canoni della chiesa riformata e cercando una nuova e intima compenetrazione con lo spirito originario. La diana squilla dal campo dell'avventuriero Goetz di Berlichingen, simbolo degli estremi slanci della idea della Riforma. Herder intanto modella Rousseau al pensiero tedesco.

3.

Quasi una fase successiva di virilità e di pensiero riflesso — ma in realtà anche in opposizione col periodo antecedente — si afferma il grande esperimento di equilibrio romantico, operato in massima parte da poeti, che provenivano dallo *Sturm und Drang*, avente per punto di raccoglimento ideologico Kant, e culminato nelle opere della maturità di Goethe e di Schiller. Fu esso a trarre la seconda e più meditata conseguenza dai risultati acquisiti della critica illuministica alla «Riforma dogmatica». — Non più dogma; tolleranza e ripresa di contatto col pensiero universale — avevano detto gli Illuministi.

— Non più dogma; ma ribellione dai legami di un passato immediato, cioè rifiuto sia del razionalismo scientifico degl'Illuministi sia del razionalismo melantoniano della Chiesa luterana e ripresa di contatto col pensiero originario, col misticismo fondamentale, dal cui profetismo si alimentò lo spirito riformatore.

(1) V. i nn. di dicembre 1927 e febbraio 1928. Si chiede venia al lettore se si riprende il filo del discorso con molto ritardo, per cause indipendenti dalla volontà del discorritore.

Questa era la confusa tendenza dello *Sturm und Drang*.

— Non dogma, non più razionalismo, ma neanche più irrazionalismo, che è egualmente arbitrio, oppure rinunzia; ma critica della ragione, in filosofia, revisione dei valori culturali per mezzo dell'esperienza (mettendo da parte la genialità intuitiva) in arte e in letteratura.

Questa fu la risposta data dai nuovi corifei, e tale risposta fece del periodo kantiano-goethiano-schilleriano uno dei migliori esempi di «connubio romantico» ben riuscito, librantesi in un'armonia del più elevato tono culturale e producente frutti destinati alla immortalità.

4.

I neo-romantici dell'alba dell' '800 furono portati a mettersi in antitesi con quella forma di Romanticismo, e per dare maggior rilievo a questa antitesi, da cui doveva risaltare la loro incomparabile individualità di ispirati, sotto l'influenza di un assorbente misticismo estetico, essi posero se stessi come i poeti (o sacerdoti o profeti: era quasi tutt'uno nella loro concezione) del «primo» Romanticismo tedesco, in contrapposizione quindi con i «pagani» della precedente epoca, considerata quindi come classica, e, tutt'al più, in vago rapporto di affinità sentimentale con il periodo più indietro dello *Sturm und Drang*.

Questo modo di considerare gli oscillamenti della cultura tedesca di quel tempo, corroborato in un certo senso dallo stesso Goethe, per ragioni polemiche, quando, per fastidio di quell'armeggiare di «teste sovreccitate», come ebbe a dire, si tenne fiero dell'appellativo di classico e si paludò della sua classica sanità, rinfacciando l'altrui romantica insania; questa facile esposizione delle cose per antitesi formali è poi passato comunemente nelle storie della letteratura tedesca, con poco giovamento, certo, per la chiarezza delle idee.

E' vero che una revisione critica operata in larghezza e profondità dagli ingegni più poderosi, che abbia posseduto la Germania, non poteva mancare di toccare il *punctum dolens* di tutta la storia della cultura tedesca — quella soluzione di continuità, di cui ho cercato di dare ragione in quel primo laceramento avvenuto all'aprirsi del secolo XVI, — o di adoperarsi ad assorbire in una forma moderna (romantica) i risultati acquisiti altrove nell'epoca del Rinascimento. Noi sappiamo già quel tanto di crepuscolo romantico che c'era nello stesso Rinascimento; ma nel richiamo di quei grandi scrittori tedeschi, di Goethe soprattutti, le proporzioni sono notevolmente apostate, nè poteva essere altrimenti. La stessa posizione, in cui l'artista si pone, di argonauta alla ricerca di cieli dorati; quel senso di presagio o di ansia, con cui si avvicina alla terra italiana, come se andasse ad apprendere un giudizio di appello su idee e immagini già fissate da impressioni infantili di famiglia tenute vive da seguenti riflessioni od affetti; quel senso di male fisico, con cui poi si distacca, come da una parte del proprio corpo (V. *Viaggio in Italia*. 10 settembre, 12 ottobre 1786, 10 aprile 1787); infine la sintesi di tutti quei sentimenti racchiusa nella figura simbolica di Mignon, figura capitale del Romanticismo tedesco; questi tratti basteranno a chiarire il vero senso di ciò che quegli scrittori intendevano per «classico» e che altri ha frainteso. Si può ancora ammettere che ad essi stessi l'ideale classico apparisse come la mèta eccelsa; ma dai risultati dobbiamo dedurre che esso non fu che un'idea-limite, un correttivo metodico al loro Romanticismo da *Sturm und Drang* della giovinezza irrequieta.

I grandi sovvertimenti politici, nei quali fu coinvolta la Germania, affrettarono la chiusura di quel periodo di equilibrio romantico e ne misero in forse i risultati, favorendo l'irrompere di una più violenta ripresa del «genio ispirato» e che non rende conto del suo volo. Sotto l'incubo, eppure sotto il fascino napoleonico, si alimenta il Romanticismo di questa nuova generazione di mistici a cavaliere tra la epoca delle guerre nazionali e quella della Restaurazione. Alcuni dei filosofi neo-romantici si presentano come interpreti e integratori del pensiero di Kant, ma di che genere siano quelle interpretazioni lo dice quella specie di Estate di S. Martino, di cui beneficiarono in quel tempo le fame di Jacobi e di Hamann. Col suo solito fiuto Goethe avvertirà (*Annali*, ad anno 1794) che la «chiave» di quel momento, nel suo insieme, è offerta dalle *Lettere* di Hamann. A queste si possono aggiungere l'*Enrico di Ofterdingen* e i *Discepoli di Sais* di Novalis, la *Lucinde* di Federico Schlegel e il non meno singolare documento che sono le *Lettere* scritte da Schleiermacher sul libro dell'amico e potremmo dire correligionario Schlegel. (Queste vedono ora la luce per la prima volta in edizione italiana, accuratamente tradotta da E. de Ferri e con una introduzione di G. V. Amoretti: *F. S., L'Amore romantico: Lettere intime sulla «Lucinde»* ecc., Bari, Laterza, 1928).

Nelle sue aspirazioni smisurate il misticismo di questo periodo si addentra ad occhi bendati nei meandri dell'occultismo e della teosofia. Mentre Fausto è uscito a volo dal suo buio e fumoso studio, lasciandosi dietro il Nostradamus, questi nuovi romantici se ne impossessano e ci si stringono intorno ansiosamente. D'altra parte la logica interiore di un simile movimento d'idee doveva portarlo più indietro del fatto nazionale della Riforma verso la visione di una Germania feudale-imperiale facente corpo col Sacro romano impero: onde il discredito della libertà d'esame, le tendenze reazionarie e gli episodi di conversioni al Cattolicismo, sotto l'influenza della principessa Galitzin.

5.

Una simile tensione spirituale non poteva sostenersi a lungo. Fin dal 1794 Goethe, precorrendo, al solito, giudicava lo stato della società intellettuale tedesca come un'«anarchia aristocratica», nella quale era così grande il numero delle «teste vulcaniche» che l'appellativo onorevole di «uomo di genio» era sul punto di divenire un nomignolo. (V. *Annali*, loc. cit.). Troppe meteore solcavano il cielo romantico in quel tempo, e già intorno al 1825 Hegel tracciava con tratti inesorabili il corso della parabola dell'intuizionismo titanico dei filosofi post-kantiani. Ma i casi politici del 1830 segnano il vero e proprio avvento di quello che chiamerei la «reazione prosastica» al Romanticismo della Restaurazione.

Gli avvenimenti del 1830, se nell'equilibrio politico europeo produssero il primo irreparabile cedimento, nel campo della letteratura ufficiale e autorevole dei paesi già appartenuti al «Sacro romano impero di naziono germanica» produssero un terremoto. Ci morì d'un colpo che gli prese alle prime notizie delle giornate di luglio, uno di quei dotti di più ricco sapore, lo storico Niebuhr. Egli, che, addentratosi ad illuminare l'età leggendaria di Roma, si era pur imbattuto in un celebre precedente di rovesciamento di una «restaurazione» (la cacciata dei Decemviri), era ciò nondimeno tanto poco condizionato a sopportare l'effettuarsi di un'analogia storica non gradita o non prevista.

Eppure fu quella per l'appunto l'epoca aurea delle discipline storiche in Germania, epoca preparata dai grandi progressi della filologia e della erudizione e dall'immane sforzo costruttivo di Hegel per creare una dialettica della storia. Fu quella l'epoca delle grandi revisioni nella critica e nella stessa metodologia, dalla «Scuola di Tubinga» al «materialismo storico» — due emissari dello hegelismo, dopotutto — e fu egualmente l'epoca della maturità di Ranke, della giovinezza di Mommsen e di Treitschke — e della giovinezza di Bismarck. Sicuro: poichè è sintomatico il fatto che col risalire del Romanticismo mistico è legata l'idea nostalgica del Sacro romano impero di nazione germanica e di tendenza cattolica, e col prevalere del Romanticismo realista o critico spunta l'idea, l'aspirazione dello stato nazionale germanico, alla moderna; ed è quindi naturale che in quell'epoca di prevalente realismo sia maturato quel liberalismo conservatore, mediante il quale Bismarck condusse alla costituzione della nazione germanica come grande concreta unità politica.

Goethe ebbe vita così lunga da vedere il principio di questo ritorno del Romanticismo nelle correnti della vita, secondo i suoi pensieri e i suoi voti. Eppure i fatti della storia della cultura sono spesso così intrecciati che in questo stesso periodo prende posto una prima elaborazione mistica ed estetizzante, in contrapposto con la tendenza prevalente dell'epoca e con le opinioni sull'arte, alle quali il poeta era giunto nella maturità e che considerava definitive. Questo interessante episodio è legato ad una figura di donna certo di straordinario spirito, ma la cui importanza ha un valore sintomatico più che per quello che ha effettivamente realizzato nel campo dell'arte. Alludo alla famosa «Bettina», Bettina Brentano, poi sposa di Achim von Arnim, o della quale una suggestiva rievocazione, dovuta ad una studiosa perspicace e amabile scrittrice, ci dà modo di valutare meglio la portata del fenomeno letterario nel suo complesso (Barbara Allason, *Bettina Brentano: studio sul Romanticismo tedesco* - Bari, Laterza, 1927).

La Bettina ha dato molto da fare a quella certa critica, che direi entomologica, la cui passione è di mettersi in campagna con la reticella sulla canna per acchiappare insetti volatili. Che razza di scrittrice è costei, che passò tutta la gioventù in un garrulo vagabondaggio intellettuale, accostando i maggiori rappresentanti di due generazioni letterarie; ma in una istintiva selvatichezza verso la letteratura e la stessa cultura, in generale (anche in avanzata maturità e con una fama letteraria conquistata, dirà: «La cultura è una schifosa impostura; per essa l'intimo nocciuolo del cuore perde la sua freschezza ecc.» Op. cit., pag. 182) e che tuttavia è riuscita a circondare con flessuosità di edera l'alto possente elce di un Goethe, per sola virtù delle sue linfe? Quale posto assegnare tra gli scrittori del Romanticismo a questa primitiva e talvolta ingenua, ma più spesso spregiudicata sconvolgitrice di documenti epistolari, ridotti in frantumi e ricomposti in vago, ma evidentemente artificioso centone, nel quale è un compito arduo determinare dove la fantasia è stata compagna di lavoro e dove complice?

In realtà l'importanza occasionale e sintomatica — in somma di documentazione culturale — che offre questa pure piccante figura femminile sorpassa spesso di alcune spanne, la sua persona e la sua arte. Bene ha fatto quindi la Allason, a fermarci sopra un'attenzione piena di toccante sollecitudine e indulgenza, presentando al nostro pubblico i risultati del gran da fare, che in quest'ultimo mezzo secolo ha procurato alla critica, e soprattutto alla critica goethiana, la Bettina, coi suoi fantastici infioramenti, coi suoi capricci, con le sue dimenticanze e i suoi equivoci, spesso coscienti fino al camuffamento.

Va anche notato, però, con equanimità, che un equivoco iniziale giace sotto buona parte del lavoro critico compiuto intorno alla Brentano, e che è stato causa di malintesi e di sterilità. Si è voluto trovare e pesare a rigore di metodo la documentazione storica specifica, che si pretendeva di raccogliere da quell'opera, senza valutare sufficientemente la personalità di colei che ce la offriva. Delusi o messi in sospetto dai primi assaggi, allora gli uomini di scienza si rivolgevano con fiero cipiglio a quella seducente donnina per domandarle stretto conto su di una quantità d'infrazioni alla verità storica. A simili requisitorie quel folleggiante cervellino di trottola, che aveva il genio di certi falsificatori di quadri, non poteva dare altra risposta se non parafrasando una celebre risposta volterriana: — Tanto peggio per la verità...

La nuova biografia della Allason è molto più aderente alla individualità della Brentano, e questa simpatizzante volontà di comprensione ne costituisce la maggior attrattiva. Riserve mi paro che siano da fare quando, a tratti, la Allason accenna a considerare l'opera della sua eroina come un organismo artistico, là dove non sono che frammenti e slanci di primo impeto, poi svaniti. Al «fenomeno Bettina», dal punto di vista dell'arte, calza benissimo, a titolo di «moralità estetica», la sentenza di un illustre scrittore contemporaneo — Valéry — che «l'entusiasmo non è uno stato d'animo di scrittore». Meglio dunque prendere quell'opera come ci è offerta, senza guardare troppo pel sottile, rinunziando a ricostruire con esattezza la realtà delle cose, alle quali si allude, ma tenendo quelle pagine nel loro complesso come un documento indiretto della penetrazione romantica nella società colta tedesca della prima metà del secolo XIX.

Su questo punto l'irrequieta curiosità e la stessa volubilità della Brentano ci offrono maggiore materiale di osservazione. Nella prima fase della sua vita letteraria, nei primissimi tempi, quando era effettivamente ancora una fanciulla, essa fu l'*enfant terrible* dei romantici dell' '800, una specie di Puck in gonnella, che secondava i loro gusti per l'umorismo fantastico. Aveva già superato i vent'anni ed era rimasta tanto fanciulla e tanto indomita che Humboldt, conosciutala, formulava su di lei uno dei più esaurienti giudizi sintetici, giudizio da naturalista:

«Una giovane Brentano Bettina, mi ha cagionato qui il massimo stupore. Una simile vivacità, simili pensieri, tanto spirito e tanta follia sono davvero inauditi».

Ma già allora Bettina era entrata in una seconda fase, più attiva e concreta, malgrado le... inaudite deviazioni prodotte dal temperamento. Nel 1805 fa la conoscenza della madre di Goethe, ne allieta gli ultimi anni e si esalta nell'udire dalla bocca di lei i racconti della sua giovinezza e della infanzia del figliuolo lontano e già olimpico. Nel 1807 conosce Goethe stesso, che in quel tempo rivolgeva in animo il proposito di rievocare in una forma speciale consacrata sotto il titolo di *Poesia e realtà* aggiunto all'autobiografia, la prima parte della sua vita. Bettina, fresca delle impressioni e delle narrazioni della casa natale di lui, arrivata, proprio un anno prima che la bocca, che le aveva parlato, tacesse per sempre (la madre di Goethe morì nel 1808); Bettina divenne una eccitatrice della sua fantasia, pei suoi ricordi d'infanzia, una specie di grata mediatrice con la vecchia bruna casa di Francoforte. Sia detto di passaggio: su questo punto mi permetto di distaccarmi dalla opinione della Allason, la quale vedo in Bettina la ispiratrice diretta e la causa determinante per il concepimento di quel libro goethiano. Goethe stesso ha cura di determinare (in *Annali*, ad anno 1811) come l'idea di un'autobiografia gli sia pian piano cresciuta nell'animo mentre riordinava il materiale biografico per il defunto amico Filippo Hackert.

Certo la fanciullesca Bettina, che era stata carezzata dall'ala del Nume, non riusciva a farsi un'idea delle fatali esigenze di Olimpo ed a persuadersi che essa doveva contentarsi a restare nella vita del genio come una collaboratrice indiretta, al più come un episodio. Ma era forse un chiedere troppo alla sua riflessione e al suo senso di opportunità. Il segreto istinto femminile, per altro, l'avvertì in confuso, quando, nel 1811, si riaccostò ad Arnim e lo sposò. Ma il tarlo della vanità di essere una «musa», anzi una Egeria, l'attaccò ancora ad una speranza, che ebbe l'ingenuità di confessare in uno sfogo epistolare: quella di rappresentare, a lato del genio, una «missione» provvidenziale di interprete. Idea quanto mai inconsiderata, che metteva in evidenza quanto poco avesse penetrato il carattere della sua divinità questa donnina, che con tanta enfasi ed insieme con tanta disinvoltura indossava i panni sacerdotali. Questo malinteso non esente da una tinta di comico, e che inciampò in comuni o fatali incidenti della vita quotidiana, non portò ad altro risultato che a far mettere il broncio a Goethe e disgustarlo quasi definitivamente da quella pazzerella, che pretendeva di assumersi privilegi non si saprebbe ben dire se di piccola pizia o di piccola sultana.

Ciò non tolse però che tutte quelle velleità rifiorissero quando, morto Goethe, Bettina si trovò in possesso di una preziosa eredità di ricordi e di lettere e con quel genio senese infantile di potersi mettere oramai impunemente le mani. Questa volta poteva ben forzare Goethe, attraverso gli scritti suoi, che possedeva, a farle da padrino nel mondo delle lettere. Il 1835 si compì infatti il tardivo battesimo letterario con quel gustoso *pastiche* del *Carteggio di Goethe con una bambina*. Per fortuna il titolo fu ben trovato, e spiega e salva molte cose, che la critica posteriore ha avuto il torto di voler prendere alla lettera. Quel che più contava in quella bizzarra rivelazione letteraria era che parallelamente al trionfale ingresso di Goethe nel Pantheon della letteratura tedesca già fioriva intorno alla sua imponente figura una rievocazione in minore, leggendario-idillica. Col '30 si era chiuso il periodo del Romanticismo della Restaurazione, in mezzo al quale si era schiusa la irrequieta giovinezza della Brentano. Proprio sulla soglia del nuovo decennio (1831) suo marito Arnim, bello, cavalleresco e sognante, era stato colto ancor giovane dalla morte tra le cure dei suoi possedimenti sassoni e le vaghe nostalgiche aspirazioni alla poesia. Un anno dopo il grande vegliardo, l'amico indimenticabile di Weimar, si spegneva pur esso; già da qualche tempo i coetanei di lei, amici e parenti, in mezzo ai quali era cresciuta (suo fratello Clemente, Grimm, Tieck, Savigny...) erano stati dispersi dalle vicende della vita. Ma Bettina resta attaccata appassionatamente alla società di quel tempo. Ve la costringeva in parte la stessa incapacità ad organizzare dentro di sè e sviluppare una vita culturale. Farfalla attratta una volta dai fantastici bagliori del Romanticismo dell' '800, verso quelli roteava irresistibilmente con le sue vaghe alucce bruciacchiate.

Così dunque essa porta in mezzo al Romanticismo della «Nuova Germania», di tendenza realistica, critica, storicistica, una voce rievocatrice dell'epoca precedente, una specie di riduzione per mandolino delle complicate e patetiche sinfonie poetico-filosofiche e mistico-cabalistiche del Romanticismo della Restaurazione. Ciò che accresce singolarità all'episodio è che anche questo si alimentò di qualche linfa del gran tronco goethiano. Senonchè, proprio quando era dato guardare nel suo colossale complesso la figura di Goethe, come divinità indigete, sorvolante su tre epoche della letteratura tedesca, dalle quali aveva assorbito il succo vitale per trasformarlo in parole esaurienti; proprio allora e in senso inverso ai primi passi della ricostruzione critica di Goethe, Bettina foggiava di Goethe una immagine tra idillica e fiabesca, che sembra rivaleggiare con una delle bizzarre fantasie di Grimm.

Nè l'opera posteriore — che segna per altro una serie discendente — esce di gran fatto dai noti motivi fondamentali del Romanticismo della Restaurazione. *La corona primaverile* è come un'appendice autobiografico-apologetica alle *Lettere*; *La Günderode* è un altro saggio di grazioso impertinente camuffamento di documenti epistolari, per rievocare l'episodio dell'amicizia alquanto torbida e tragicamente chiusa tra Bettina e Carolina von Günderode: il tutto viene fuori con colori, che ben ci fanno risovvenire il tipo di romanzo passionale-naturistico, che aveva messo di moda in Germania Federico Schlegel con la *Lucinde*, all'aprirsi del secolo. Ed infine anche i posteriori scritti di carattere sociale-umanitario semi-profetico risentono di tardivi entusiasmi saintsimoniani mescolati con persistenti residui d'illuminismo, quali li aveva trovati appunto tra i coetanei dei suoi anni giovanili.

E con tutto ciò, se si vuol venire ad un giudizio sintetico su questo conturbante fenomeno di sincerità e di falsificazione, di candore e di artifizio, di culto per le cose elevate della umanità e di culto per le cose piccine intorno alla propria piccola petulante persona — il giudizio non deve trascurare quel tanto che c'è di sintomatico nelle rievocazioni letterarie della Brentano. La sua vita era a fior di pelle; ma la sua epidermide era certamente di una squisita sensibilità. Nel bel mezzo del Romanticismo realista del '30, portata dal suo intuito o aiutata dalle suggestioni di Schleiermacher — alla cui influenza soggiacque in quel tempo — essa fiutò in aria che qualcosa come un nuovo movimento di pensiero stava per riallacciarsi con alcune fila a quello che caratterizzò il Romanticismo della Restaurazione. Pertanto si trovava a non essere del tutto anacronistica, ma anzi a poter parere un'anticipazione, una rievocazione di uomini e cose e atteggiamenti fioriti trent'anni prima.

Questo lato sintomatico dell'opera della Brentano è forse quello che va ritenuto più d'ogni altro; se non che il movimento culturale, a cui si riferisce, supera di gran lunga la persona di lei e la società, in mezzo alla quale visse. In quest'ora la quercia sorta dal ceppo del Romanticismo tedesco allarga i suoi rami su tutta Europa, provocando in tutta la cultura romantica una netta influenza di forme germaniche, caratteristica della nuova epoca e che perdurerà nel resto del secolo e oltre

MARIO VINCIGUERRA.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE · PINEROLO 1928

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE — EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 — TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 11 - Novembre 1928

Forme e contenuti dell'arte

Si assiste sovente ai dì nostri a sondaggi della critica per la *valutazione complessiva della odierna letteratura*. Generazioni più modeste e più creatrici avrebbero forse stimata alquanto intempestiva e vana la ricerca; infatti la valutazione di un'epoca appartiene sempre ai posteri e non ai contemporanei, e la eccessiva autocritica nuoce talvolta alla produzione. Il fatto però è connaturato alle esigenze della nostra critica. Del resto l'interesse di siffatti dibattiti non è già da ricercarsi nella conclusione, sempre provvisoria, ma piuttosto nella molteplicità dei punti di vista, nella originalità delle valutazioni particolari, nella chiarificazione infine degli elementi del dibattito, e nella ricerca della sua più pura ed universale impostazione. In questo senso, simili discussioni sono certamente utili.

In quasi tutti gli scritti che continuamente appaiono intorno all'argomento, come in quelli che si raggrupparono intorno ad una polemica svoltasi sotto il cielo di agosto, su di un autorevole foglio letterario del Paese, e chiusa certamente più per soverchio che per manco di materiale, si ridestano più o meno gli echi del classico problema circa *materia* e *forma*.

Per comodo della nostra intelligenza, è pertanto a questo problema che noi procureremo di ricondurre, come a loro comune radice, tanto la accennata questione generale, quanto le particolari che ne rampollano, quali il conflitto fra intelligenza e sentimento, la difesa della intelligenza, la questione della modernità e della tradizione, il rapporto fra verismo e fantasia, ecc.

Noi accettiamo pienamente il principio crociano, che vi è aderenza perfetta tra forma e materia. Per questa inscindibilità appunto, sotto ogni questione di forma necessariamente s'incontra una questione di sostanza. Inscindibili, i due termini del binomio non hanno però il medesimo ritmo progressivo. Ciò è naturale; è la origine della lotta interiore ad ogni cosa. In parole povere, non sempre si riscontra quella adeguazione perfetta di materia e forma, che sembra essere il requisito dell'opera d'arte. Il bisogno di nuove forme tien dietro al rinnovamento del contenuto. Il contenuto umano di ogni letteratura (storia, passione, fede, estasi, indagine, lavoro) preme e sforza e foggia le forme, come un mare che rompe alla scogliera. Così in un dato tempo sorge la esigenza di un mutamento delle forme letterarie. Non per capriccio; ma per la presenza di un nuovo contenuto. Il vino novello vuole novelli otri. Il verso di Andrea Chénier

Sur des pensées nouveaux faison des vers [antiques

contiene solo una piccola parte di vero. Ogni epoca di rinnovamento, cioè di immissione nella vita di contenuti più vasti, è pertanto caratterizzata da un temporaneo smarrimento della adeguatezza tra forma e contenuto, da una transitoria oscillazione. Noi viviamo certamente una di tali epoche. I conati del potere creativo di nuove forme in tutta Europa s'iniziano dal dopo guerra. E perchè proprio in Italia dovrebbero essere considerati come bizzarrie, imitazioni, anacronismi? Questa ricerca di nuove forme alternate col rinnovamento dei contenuti, oltre che in estetica è vera anche nella storia. La comparsa dell'elemento borghese tra Chiesa ed Impero determinò gli studii umanistici, ricerca di forme, e preludio alla molteplice attività del Rinascimento. Una questione di forma, di metodo (Cartesio) insinuava nel mondo latino gli spiriti della Riforma. Polemiche di forma agitano classicisti e romantici; e da quella contesa sorge l'età delle nuove nazioni europee.

La unità di materia e forma ed il loro interiore conflitto: una miniera per la estetica!

Ciò che fu detto in proposito vedremo di comprenderlo in modo organico sotto il noto schema dualistico.

La forma letteraria non è come un vestito. Essa è connaturata con la vita dell' uomo del pari che il suo pensiero ed il suo sentimento. E nondimeno noi possiamo figurarci tutto il vasto mondo delle forme quasi ordinato in una scala che va dallo *universale* al *particolare*. Questa classificazione è più fondamentale di quella tra *forme vecchie* e *forme nuove*. Questa rientra in quella, quando si avverta che la mobilità e mutabilità delle forme aumenta quanto più dallo universale si procede verso il particolare. Noi possiamo anche, in questa gradazione, distinguere tre momenti. Il primo è il momento trascendentale della pura sensibilità e del pensiero (le categorie kantiane dello intelletto, e le intuizioni a *priori* del tempo e dello spazio). A questo momento si collegano immediatamente le forme della espressione immutabili o quasi che costituiscono le leggi della grammatica, della sintassi, della prosodia, dell' armonia, della prospettiva, ecc.

In un secondo stadio noi vediamo le forme che sono particolari rispetto alle altre arti o modi della espressione, ma sono generali rispetto ad una determinata arte (poesia, pittura, ecc.). Si distinguono dalle forme del primo stadio come si distingue la tecnica dalla logica. La loro variabilità è maggiore. Qui trova posto la *pratica dell'arte*. Ma nè la tecnica nè la logica, nè la pratica nè la teoria formano ancora l'artista. A bottega del Verrocchio andavano insieme il Vinci ed il Botticelli. Ed entrambi ricevevano con animo affine e diverso i precetti del maestro, così esatti e profondi ed estesi nello studio della natura. E forse altri giovani colleghi (tranne il Perugino) ascoltavano con attenzione non minore gli ammaestramenti, e rifacevano con maggiore esattezza le linee, i quali poi rimasero a mezza via, ottimi artefici, mediocri artisti. In questo stadio trovano posto le diverse vedute delle scuole, gli stili varii ed altre forme universali solo rispetto a particolari tempi e luoghi.

Solo nel grado supremo si realizza la forma artistica, espressione individuale, nè trascendente nè *immanente*, ma unica. Qua dal fondo comune delle leggi regolanti sensibilità ed intelletto, memoria e fantasia, balza vivo il fiore dell'arte. Qua si attua la fusione perfetta del contenuto con la forma, tanto che la risultante intuizione suole chiamarsi per antonomasia, la *forma*, non più nel senso filosofico ma in quello artistico. Il contenuto è scomparso; ma ha impresso scomparendo la sua mobilità alla forma. E tale mobilità è estrema perchè coincide con la viva sensibilità dell'individuo; ed è da questa mobilità che si comunica a tutto il campo delle forme la possibilità e la necessità di mutamenti e di innovazioni.

A questo punto ci si apre innanzi il regno dei contenuti, che soltanto per esigenza discorsiva si è dovuto sinora tener da parte. E' intanto possibile ricavare dalla gradualità delle forme il corollario, che la ricerca di forme nuove è intimamente connessa con la conoscenza e lo studio delle vecchie forme. In questo senso è vero il noto verso di Andrea Chénier.

Anche il regno dei contenuti come quello delle forme, dal quale, *mai non fia disciolto*, può considerarsi ordinato in una scala dallo universale al particolare. Qualcuno ha ben distinto questi due modi di considerare il mondo contenutistico dell'arte. E nel primo modo (*universale*) ha ravvisato una visione delle cose (reali o fantastiche), quasi *sub specie aeternitatis*, sia che l'artista ricerchi l'uomo e le sue passioni ed il mondo (realismo), sia che rincorra l'eterno regno delle favole Dell'altro modo invece (cioè del *particolare*) fu rilevato il carattere transeunte: infatti il contenuto più particolare, il contenuto individuale, tutto si esaurisce nell'imprimere alla forma la mobilità (sentimento e vita), e poi nella forma scompare. La funzione del contenuto però è tanto più importante, quanto più misero appare il suo destino di vivificare la forma artistica ed in essa annullarsi. Questo concetto si chiarisce come una modificazione della nota teoria crociana. Il contenuto immediato della intuizione estetica è il sentimento. Ma questa parola magica non riesce troppo a rischiarare la nostra mente. Il sentimento non è un oggetto; ma lo postula, come la forma sitisce la materia. Ed ecco che noi dobbiamo per la stessa inscindibilità di materia e forma, ritornare a quei contenuti che universalizzati dal Croce nelle categorie di *vero*, *buono*, *utile*, sono da lui tenuti con fiammeggiante spada fuori dal paradiso terrestre della pura arte. Ma dove se non in quei contenuti può aver fondamento il sentimento artistico? I contenuti sono dunque la materia grezza, *terrosa*, direbbe il Flora. Il sentimento è il fuoco che la fonde. La intuizione o forma artistica è la nuova *materia-forma*, che si estrae dalla fusione: materia cristallina, omogenea, imperitura. Se pertanto l'arte non è scienza, non fede, non etica, essa presuppone però sempre, ed in grado massimo, questi contenuti eterni, essendone quasi la tramutazione in forma intuitiva.

Se la forma che trasmuta i contenuti grezzi in intuizione, è *sentimento*, la forza stessa è *intelligenza*, in quanto dalla origine pone quei contenuti. Non vi è opposizione fra sentimento e intelligenza. Conoscenza e sentimento hanno una radice unica nella sensazione. *Studium* chiamavano gli antichi così la conoscenza che l'amore. Con la intelligenza l'uomo sceglie i contenuti del suo vivere, li ama e li vive col sentimento. Giunge sino ad amarli in sè, obliando ogni finalità pratica, ad amarli quasi per la loro *bellezza*. E allora li proietta davanti a sè. Il sentimento dei contenuti si fa così sentimento della loro forma, e sentimento artistico. E costituisce il lavorio della fantasia che cerca e trova gli stampi ove colare la materia incandescente. Come dunque si può separare *sentimento* e *intelligenza*, questi due momenti di un identico ritmo?

Certamente la letteratura moderna si distingue dalle antiche per un grado maggiore di intelligenza. La intelligenza sembra voler prolungare il processo della espressione, assumendo come suo nuovo oggetto la stessa espressione. Così il sentimento che sorge da questa intelligenza, dà luogo a una nuova creazione artistica *riflessa*. Ma se più vasto si fa il campo della *riflessione*, la intelligenza scava anche nel campo della *spontaneità* a ricercare nuove fresche polle erompenti di inspirazione. E molto acutamente il Flora nota la funzione della intelligenza di scoprire la primitiva ingenua umanità sotto la banale scorza delle impressioni ordinarie. Umanità che nulla ha in comune con la idiozia dei *semplici per forza*, come direbbe l'Angioletti, ai quali ben si potrebbe applicare il sonetto che apre il libro V di Juvenilia:

Nascesti dentro di un secchio da latte, ecc.

Codesti semplicioni ostentatori di beccerismo vanno a braccetto, pur regalandosi reciproci spintoni, con gli *pseudomodernisti da jazz band*, poichè a codesta genia spetta egualmente la taccia di *cerebralismo*, il quale è mancanza e di sentimento e di intelligenza. E ben dice lo Sciortino che sia la *letteratura internazionaleggiante* che la *folklorica sono egualmente due fenomeni d'impotenza artistica*.

Il trionfo dell'intelligenza non è il *contrario dei pregi artistici*. Intelligenza e sentimento formano un ritmo che si svolge in sempre più ampie vedute. L'attuale *parossismo d'intelligenza* (secondo l'espressione paradossale del Saviotti) non è altro che lo sviluppo di quel *parossismo di sentimento*, che ebbe la sua manifestazione nel romanticismo. Il ritmo ascensionale di intelligenza e sentimento, che si attua nello individuo, si attua pure nell'umanità. Ma la nostra epoca, come la età matura, respinge certe unilateralità, ed in quel ritmo saliente non altro scorgendo che l'affermazione necessariamente sempre maggiore dell'uomo sulla terra, mira alla *umanità* completa, che fu il segno lontano di ogni età fiorente.

Sentimento e intelligenza animano in ritmo il processo dei contenuti e delle forme verso la espressione artistica. E' necessario ora penetrare maggiormente tale processo in ciò che si è chiamato conflitto di materia e forma. Queste sono inscindibili. Ma ben diverso è il loro rapporto rispetto alla intuizione artistica. La forma si avvicina tanto più alla intuizione quanto più si allontana dalla universalità per fondersi nella sensibilità dello artista. Il contenuto invece quanto più si individualizza, tanto più si attenua sino a scomparire nella forma artistica, pur comunicandole il moto del sentimento artistico, in cui sopravvive. La importanza della forma è dunque nella individualità. L'importanza del contenuto è nella universalità.

I contenuti *grezzi*, per passare dalla conoscenza al sentimento, devono essere *vissuti*, devono cioè nelle esistenze individuali farsi sangue e carne e passione. Ma quanto più universali saranno tali contenuti, tanto più vivo dovrà essere il sentimento che li fonde: infatti tutti sentiamo fortemente il nostro male, e amiamo il nostro particolare interesse; ma l'artista sa soffrire del dolore e amare dell'amore di tutti. Lo spirito che tende a liberarsi dalla stretta di questi contenuti, li versa obbiettivandoli, in imagini sensibili intuitive. E la intuizione è dall'artista contemplata quasi pura forma. Tutta la commozione e il fremito, l'orgoglio e l'angoscia, sono ora come fissati in immobilità ed in linee d'armonia, sono quasi sommersi nel fantasma artistico, e diffusi egualmente, serenamente in esso. E questa trasparenza e serenità della nuova materia, e le leggere ombre tremanti in essa lasciate dai contenuti passionali, e l'alone luminoso che come luce da profondità abissali si genera dai contenuti universali intorno al fiore dell'arte, formano insieme e nel loro vario temperamento, la *originalità* di un'opera d'arte. La quale pertanto è sintesi di universale e di particolare: il che vide Aristotele quando notò nella poesia una *universalità* che la distingue dalla storia.

Il ritmo dell'individuo è anche il ritmo della umanità. E però l'opera d'arte è sintesi di universale e di particolare non solo nel suo processo genetico che vedemmo svolgersi nell'anima individuale dell'artista, ma anche nel suo più vasto maturarsi, come fatto storico, nell'anima di un popolo. E' questo un nuovo aspetto universale e concreto di ogni capolavoro, il quale, come la vita dell'artista, è immerso in un ambiente naturale e storico, emerge da un passato e tende ad un avvenire, che trascende la piccola esistenza del suo autore. Tutto il processo artistico, dalla assunzione dei materiali grezzi sino alla elaborazione della forma espressiva, prende colore e calore, riceve (e rende) contenuti e forme, dai tempi, dagli eventi, dalla tradizione, dalle oscure eredità, dalla chiarificazione critica, dalle passioni e tendenze di un popolo, e di una cultura. Tutta questa zona, qua appena accennata, offre anch'essa la giustificazione al rinnovo di contenuti e di forme nell'arte. E da essa specialmente deriva quello *inconscio* che appare in ogni opera artistica. Questo inconscio è uno dei fascini dell'arte, non meno che il sorgere e farsi visibile della *forma* chiara e consapevole. L'opera d'arte è dunque anche sintesi di *conscio* e di *inconscio*. La *intelligenza*, che non si ciba soltanto di idee chiare e distinte, ma più ama assalire il mistero, penetra l'inconscio e lo illumina. E poichè il mondo dell'inconscio è infinito, non viene mai meno nell'arte quel doppio fascino; ma dal farsi sempre più conscia trae l'arte sempre maggiore ampiezza d'orizzonti ai suoi voli.

Dal detto risulta che i *valori poetici* non hanno senso se avulsi dai *valori culturali e sociali*. Vero è che l'opera d'arte sta a sè, isola imperitura, in un cielo immobile sui mondi che passano.

Muor Giove e l'inno del poeta resta.

Ma sotto la morte di Giove, vi è pur qualche cosa che non passa, la religiosità umana, qualche cosa che sta di fronte, contenuto eterno, alle forme eterne dell'arte. Ma se anche non esistesse altra realtà che la forma bella, è pur vero che essa volle al suo nascere quelle oscure matrici. La critica non può trascurarle. L'arte ne trae le sue rinnovate primavere. Ogni opera d'arte vive in quei contenuti Il cuore più solitario, quello di Giacomo Leopardi, sente intorno a sè un cuore più vasto: quello di un popolo che si cerca. La doppia anima è ancora più manifesta nel Leopardi danubiano, in Nicola Lenau. Ogni artista ha una visione del mondo e della vita, in parte sua, in parte collegata con la cultura in cui vive: da questa profonda sorgente egli estrae le sue creazioni.

A questo punto tutto il complesso problema ritorna per me a convergere su di una domanda: *quale è il valore complessivo della nostra letteratura contemporanea?* si ripresenta sotto questa forma: *quale esigenza di contenuto universale nella presente era storica anima la letteratura europea, ed in particolare la italiana?*

Ho accennato al dopo guerra, come ad una epoca di necessario rinnovamento nei contenuti e nelle forme. Da questa età vedo ingrandire nel cielo europeo due ideali: nazionalismo ed europeismo. Quali si siano i loro sviluppi, credo sia bene non perdere di vista la loro originaria e finale unità. Non è fuori luogo l'averne fatto cenno. Forse sotto la superata zuffa di Strapaese e Stracittà vi era, inavvertito e contraffatto, il riflesso dei due ideali.

Basti intanto l'avere accennato a quali problemi inevitabili aprano la porta siffatte discussioni, o pure solamente a quali problemi inevitabili sia necessario a questo punto chiudere la porta.

GUGLIELMO PERSI.

D'Azeglio scrittore

Chi cerca, nel commosso saggio che Francesco De Sanctis dedicò al D'Azeglio (a D'Azeglio *uomo*, per intenderci) i tratti di sua vita con più sicura percezione afferrati dalla penna o dalla oceato del critico napoletano, si può ridurre alla fermezza dei fini e al nulla concedere oltrui che non gli paresse bene: «Un altro giorno, tra l'incessante grido: «Roma o Venezia!» egli fè sentire questa voce severa al paese: «Consolidiamo lo acquistato: a Roma o Venezia si penserà poi».

A questo ufficio di contraddizione, di popolare educazione alla responsabilità è legato il più vasto e duraturo ricordo di D'Azeglio, già quasi presentito o ironizzato da lui, che riferivo per popolare tradizione «tutti i Taparelli avevano un ramo». E' da questo spirito, calato nella forma della discussione elementare o dell'aforisma, che il suo buon senso trae (con quella rettitudine di deduzioni che caratterizza l'uomo onesto) i più robusti principi.

Bastandoci per ora di D'Azeglio questa caratteristica d'educatore, che d'altronde ci si completerà tra mano andando innanzi, vediamo, prima di giungere in qualche modo a definire l'arte sua di scrittore, che cosa potesse rappresentare per lui l'attività letteraria, oltre a essere esercizio d'apostolato morale. E mi pare evidente, in tutta la sua attività di letterato, dai romanzi ai «Ricordi», un bisogno d'evasione dalla vita quotidiana verso i compi dell'immaginazione, che s'accorda benissimo, senza parere, con la sua natura d'educatore popolare. V'è nella vita di Azeglio come nelle sue opere (di scrittura o pitture che fossero) questo elemento di pittoresco, questo innocente piacere, simile a quello di lui giovinetto per l'elmo di Piemonte Reale e più tardi per il costume da buttero romanesco. E' una astuzia ingenua, un ritrovato di chi teme il suo buon senso morale non gli scivoli in pedanteria! O c'era dovvero, com'ebbe a dire lui stesso (Ricordi XIV) «nella *sua* natura uno spruzzo del Don Quichotte»! Curioso, ad ogni modo, questo bisogno continuo d'evasione che spinge il militare e il politico verso l'arte; curioso e proprio veramente del romanticismo; il quale fu dell'arte, prima che una predicazione morale, un modo di vita.

E' naturale che da queste premesse facilmente consegua (contro l'opinione corrente) come, parlando di D'Azeglio scrittore, sia da tener conto dei romanzi non meno che dei «Ricordi»; come gli uni e gli altri poi abbiano in comune questo, d'essere scritti o sfogo del cuore, o cioè per quel vago desiderio d'un nuovo mondo di cui abbiam parlato. E forse (se pure non c'inganna l'immagine dell'uomo che lui stesso ci ha stampato nel cuore) forse nelle sue stesse prose politiche, nelle polemiche d'occasione, quel richiamo così forte e continuo di dignità, d'equanimità, altro non è se non appunto questo bisogno d'uscire nell'ideale, nota sempre dominante della sua vita, affratellandosi in essa massime e fantasie.

Forse di una tal disposizione d'animo l'espressione più ingenua e contraddittoria è il suo più celebre romanzo, il «Fieramosca»; nel quale appunto la nettezza della descrizione e l'ironia moralistica o l'interesse pittorico per l'argomento impediscono vita e coerenza ai personaggi (che egli più vivamente ammira e nobilmente atteggia) di quel mondo ideale verso cui tutto il suo romanzo è aspirazione. Ma gesti e apparenze, e quel loro stesso tumultuare prima ancor d'esser vivi, hanno tutti una indubbia consistenza sentimentale, e anche espressiva, per quanto celata nelle pieghe della pratica indicazione, senza alcun dubbio prevalente. Si vede che Azeglio, con l'evocazione del Borgia, con l'introduzione dell'enigmatica Zoroide, con lo stesso sventolio di panni multicolori che accompagna tutto lo svolgimento del romanzo, aspira davvero a dargli il grandioso fondale della Storia. E mentre i personaggi maggiori, troppo seri per tale apparato da torneo, vi stanno tristi o freddi, ci vivono e passeggiano con libertà i minori e più deboli, come Donna Elvira. Il verismo insomma non riesce all'ideale, ma lo fa presentire: e sta forse in questo contrasto di piacevoli sensazioni (descrizione e commozione) la ragion prima della fortuna del romanzo.

L'aspirazione ideale (pratica aspirazione a uscire dalla pratica vita quotidiana) si fa più coerente, più caratteristica col «Niccolò de' Lapi» («più maschio e severo che non fosse il Fieramosca» l'aveva giudicato il Grossi [«Ricordi» XXXI]; nel quale Massimo osa affrontar la prova di svolgere in quel mondo ideale non solo i tratti *caratteristici* della sua realtà, ma quelli *solenni*, quale la figura del vecchio padre in Niccolò. E, benchè ancora non si riesca a vedere il dramma (l'infernale Troilo è appunto uno di quei personaggi — già accennati — che s'agitano senza vivere) una vena di romantica e romanzesca poesia si leva pure dalle commosse passioni di tutti quei personaggi; dalla borghese virtù degli uni (Niccolò, Lamberto, Laudomia) come dalle aspirazioni avventurose degli altri (Fanfulla, Selvaggia). Contro i cattivi che minacciano Firenze (veri nemici astratti, accessori solo alla macchina) si levano i cittadini «dabbene» e i personaggi che (tra i loro passati o presenti errori) son puro i cavalieri dell'ideale. Così Selvaggia — il più ardito, romantico personaggio del romanzo storico italiano — donna guerriera come nei poemi di cavalleria — l'avventura sognata del romantico piemontese — lei, per cui può aver vita la gentile Laudomia (idea e della virtù regolare) è sì più vagheggiata che intimamente costruita, ma in questa descrizione ha pure accenti passionati: «Il tuo cuore, lo vedo, è posto in luogo qual egli merita; ma tu ami pure il tuo cavallo di battaglia, nè credi di far torto a... ad... ad alcuno» (Niccolò, 13). E ancora: «Ti ricordi, giovane, di qual amore ti amò Selvaggia dal giorno che ti conobbe? E tu avesti cuore... non ti vergognasti d'oltraggiarmi... Ma come non ti vergognasti?» (ibidem 35). Quest'eloquenza furiosa di Selvaggia ha, nella sua meccanicità, una parte di suggestione, si sente che D'Azeglio ha veramente amata la sua eroina d'affetto commosso se non di quel puro amore che trasfonde la propria vita nell'oggetto amato.

Così è Fanfulla, che se pare a volte caricatura, si svela in molti tratti quasi l'idea dell'anima guerriera, come Massimo l'aveva vagheggiata senza avere il coraggio di spingerla o farsi in tutto seria ed eroica: «Al lettore, «che non lo ha trattato ed avuto in cuore sì «come noi per tanto tempo, che non può im«maginare, per quante glie n'abbian dette, qual «bontà, qual fede, qual grandezza d'animo fos«se sotto quello suo scorzo un po' strano, non «parrà gran fatto questa separazione (dal mor«to Fanfulla). Se così è, mi dogo per te, po«vero Fanfulla, che da quelli i quali avrebber «saputo scriver meritamente, o far palese al «mondo la tua virtù, tu non fosti conosciuto; «ed io che ti conobbi, non seppi scriverne co«m'era dovere!».

Appunto questo mondo ideale, vagheggiato e realizzato, conferisce ora saldezza e unità a quell'altro un poco minuto e veristico della vita familiare, e allo stesso assedio, e insomma apre alla bella virtù borghese dei difensori un'ampia veduta verso la sorridente fantasia; non diversamente da quanto accade nei «Ricordi» (a mio giudizio malamente staccati dai romanzi e anteposti ad essi); anch'essi ribboccanti di coloristiche inutili descrizioni e digressioni moraleggianti; recanti anch'essi accoppiati, in modo ancor più manifesto che nei romanzi, il fine della divagazione e quello dell'azione; ma anche alla loro base sta appunto l'aspirazione di Azeglio a essere qualche cosa, tanto che Bidone non avrebbe potuto trovare miglior seguace della sua massima «Faccia» con cui replicava al bisogno manifestatogli di conoscere l'oggetto del fare.

E, come accennavo, la e aspirazione generica, non risoluta a pieno nell'arte ma suo antecedente, è la fonte più valida della sua eloquenza politica. Di questa politica D'Azeglio non era filosofo, è essa aspirazione che gli dà la misura e il tono con l'avversario: e il superiore, quasi direi trascendente bisogno di ideale, per fare un esempio, svela a lui onesto l'astuzia del governo austriaco, che, ripetendo un vecchio gioco della reazione, voleva spacciar bellamente per semplici sovversivi i rivoluzionari d'Italia: «Voi avete pronunziata la prediletto, la sacramentale parola, la ripetuta frase della lingua officiale, avete chiamata la vostra vittima, e noi: *Una setta perturbatrice, nemica del disordine, nemica dell'ordine, delle leggi*, ecc. ecc.. Dopo i fatti di Milano, già due volte ci avete così definiti; ma se due volte ci dite *setta*, noi vi rispondiamo tre volte: siamo *Nazione! Nazione! Nazione!*» (I lutti di Lombardia).

Ci resta, dopo aver corsi, e forse non del tutto invano, gli aspetti vari dell'animo di Massimo D'Azeglio scrittore, ci resta definir compiutamente l'arte sua; compito difficile, penoso anche, perchè non ci si può sentire di gettare a mare, come estranei affatto all'espressione, un tesoro di sensi schietti e onesti, di aspirazioni semplici e commosse. Qui come di rado, occorre, per non smarrirsi, tener presente l'unità delle attività spirituali; e, se non ci ribelliamo a chi ha visto in prevalenza nelle pagine del ministro piemontese questo pratico finire d'ideali e di rette aspirazioni, neppure poi intendiamo di andar spigolando in quel brano D'Azeglio abbandoni questa sua prima caratteristica: ma, come nel gesto d'uomo onesto è sempre in certo qual modo vivo una particolare bellezza e espressione, così ci pare che appunto dall'onestà dello scrittore (che senza finte, mentre fa, si narra) salga un profondo fascino, il cui fondo è certo in una aspirazione sentimentale, ma che non è privo della sua forma, bello quindi a suo modo; bello e schietto come le cose sane, come questo diritto campione del romanticismo nazionale e europeo

ALDO GAROSCI

Giorni a Venezia

(Note d'arte e di storia)

Venezia, 8 ottobre.

Sono da due giorni a Venezia. Un po' stanco dal girare: tante cose viste lasciano gli occhi come abbagliati. Mi ritornano i ricordi di sette anni fa e più lontano ancora. Ma la realtà è diversa e più intensa.

Quello che ho sentito di più — e per cui in fondo sono venuto a Venezia — sono i quadri di Tintoretto a San Rocco e all'Accademia.

Per il resto, ci sono troppe cose in questa città. Bisogna che cerchi di mettermi in diretta relazione con la vita che mi circonda, e di vedere non solo il bello, ma la vita qual'è. Insomma guardare *criticamente*, senza perdere la freschezza di impressioni.

Sino ad oggi: San Marco e Palazzo Reale, San Giovanni e Paolo, Frari, San Rocco e l'Accademia.

Di Giovanni Bellini e di Tintoretto ricordo vivissimo; anzi nel ricordo le opere acquistano una maggiore importanza e si comprendono meglio. Di Tiziano per ora il ricordo non è così vivo, anche se davanti al quadro si rimane ammirati di quella maestria e di quei colori.

Del Veronese: armonia, serenità, risalto non aspro come il Tintoretto, ma sereno e complesso. Delacroix dice che la grandezza di un'opera d'arte sta nel *risalto*, ed è vero: in quanto essa vive in profondità. Le opere dei minori, anche le più belle e complesse, mancano appunto di quel risalto, ossia di quella vita (Vivarini, ad esempio).

Tintoretto a San Rocco: *violento* — una fantasia di fronte alla quale si rimane, direi, costernati — tutto ubbidisce a una visione e a una volontà unitaria. Quindi il vero grande pittore — come lo voleva Delacroix: che forza lo spettatore al pensiero. Di fronte a questa *sobrietà* intima rimangono come diminuite le qualità di colore e di luce.

La composizione è anch'essa forzata a questo senso unitario che predomina, non è fine a se stessa (Poussin).

Lo *staccato* delle figure e un certo forzato che non è imitabile.

D'altronde non ripeto che quello che dice Gobetti, di cui ricalco l'esperienza sulla pittura. (Forse non giusto con Tiziano).

Movimento nei quadri del Tintoretto («Il miracolo di San Marco») che mi ricorda Delacroix (Giustizia di Tiziano, I Crociati a Costantinopoli).

In Palazzo Ducale: i quattro quadretti: «Bacco ed Arianna», ecc.; La Battaglia di Zara e Paradiso; soffitti. Le sculture del Rizzo e dei Lombardo (San G. e Paolo, Miracoli e Frari) un po' fredde, hanno poco dell'*intimità* toscana.

9 ottobre.

Sforzo di comprendere Venezia non nella sua bellezza panoramica e nelle sue opere d'arte, ma nella sua vita e nella sua storia che queste e quella ci denunziano. Quindi non la bellezza unica e il fascino, ma i vari stili, lo sviluppo del senso dell'arte e dei bisogni della vita, tutta una complessità di cose, che oggi ci si presentano come un tutto unico e ci dànno la città.

Venezia grande dal mille al milletrecento. Interessante è studiarne le origini e lo sviluppo tra il nono e il decimo secolo. Per tutta l'Italia l'epoca più *ricca* (in energie spirituali) è il millecento-milleduecento (Lega Lombarda - San Francesco). Insomma i *Comuni*: lotta tra papi e imperatori. Poi incomincia la decadenza col soffocarsi della vita comunale nelle signorie e col fallimento dello Stato unitario che avrebbe dato una nuova ripresa alla vita.

Questo periodo di intima decadenza, è invece quello che esteriormente si presenta più grandioso e *magnifico*, e lo è sotto certi riguardi: arte e letteratura.

In Venezia si ritrova tutto questo (posticipato di un secolo).

Quando troviamo i grandi pittori, Venezia è già sulla strada della decadenza. Si salvano così gli isolati: *Tintoretto*.

Tre Venezie (oltre a quella mitica delle origini): quella gotica, l'anadiomene sorgente dalle acque e padrona del mare; marmi, ricchezze, commercio con l'Oriente e soprattutto forza.

Quella del Rinascimento: lega di Cambrai, fallito tentativo unitario. La pittura ha con Tiziano il suo glorificatore (Bellini come passaggio tra le due epoche), magnifica, ricca, piena di fasto. Tintoretto cupo è come l'anima che rivive anche in questo preludiare di decadenza.

Quella del Settecento: la Venezia dei forestieri, delle avventure e degli innamorati; quella Venezia insomma ad uso comune. E' il fascino sentimentale e glorioso del nome di Venezia, che va oltre le opere di questo secolo e del precedente (Longhezza, Tiepolo, Carlo Gozzi), le quali pure se bene guardiamo hanno una reale forza.

(Schemi non del tutto giusti: da rivedere) Ma la vera *Venezia* è la prima, il resto appartiene alla storia dell'arte o del costume.

Il periodo bizantino che prevede il gotico: senso misterioso delle origini.

Dopo aver visto Tintoretto riesco a capire meglio Delacroix (che pure nel suo diario cita una sola volta Tintoretto e quasi sempre Tiziano).

10 ottobre.

all'Accademia ancora e alla Galleria d'arte moderna, alla Chiesa della Salute e prima alla Madonna dell'Orto. Troppe cose forse, ma è come un impadronirsi a grandi tratti della città, per poi meglio godere questi due giorni che mi rimangono.

Tutta questa pittura mi stordisce; e pure il ricordo dei quadri più belli mi resta vivissimo dinanzi agli occhi. Le Madonne di Giovanni Bellini o le grandi decorazioni del Veronese.

Ma dovrei acquistare una maggiore umiltà di fronte alla pittura e perdere una troppa facilità di letterato. Sono contento di essere a Venezia e credo resterà uno dei più bei ricordi, anche se ora una certa stanchezza e uno stordimento offuscano un poco la mia capacità di impressioni.

Tiziano alla Chiesa della Salute: bellissimo; è il Tiziano giovane che piace a Giuberti. Delacroix scrive di Tiziano: «ce n'est pas l'homme des jeunes gens». Grandezza di tutta questa scuola veneta.

Ma la pittura mi appare quasi solamente come fenomeno culturale; studiare la pittura in quanto tale è difficilissimo. Per avvicinarsi agli antichi (come documento del loro tempo) bastano, in un certo senso, la cultura e lo studio. Per i moderni (che vivono in mezzo a noi, e quindi la preparazione erudita non conta) è necessaria una vera sensibilità pittorica. (Vedi gli studi di Baudelaire sui suoi contemporanei) «la plupart des livres sur les arts sont faits par des gens qui ne sont pas artistes; de là tant de fausses notions et de jugements portés au hasard du caprice et de la prévention. Je crois fermement que tout homme qui a reçu une éducation libérale peut parler pertinemment d'un livre, mais non pas d'un ouvrage de peinture ou de sculpture» (Delacroix).

11 ottobre.

Abbandonarmi a Venezia *en flaneur* se non ho il tempo e non posso avere la forza di approfondire lo studio della città. Godere il sole e la luce in questa città *inverosimile* e accrescere questo favoloso con uno stato d'animo disposto alla meraviglia e all'abbandono. Si potrà poi riprendere queste impressioni fugaci — quasi nulle nella perdita della propria personalità — riviverle con coscienza e allora la città, per quel che vale, riprenderà nel ricordo una ben altra importanza. Per quel che vale. Qui vi ho già accennato.

Perchè la storia è ormai distante da questa città addormentata; che se si risveglia è in un altro campo e in un'altra zona, e che se mai verrebbe così a distruggere il suo stesso fascino presente.

Il problema di *Venezia*, ossia della sua storia gloriosa (con le sue ombre che dovrebbero venire svelate da una interpretazione storica; ossia a prezzo di quanto dolore e di quanta schiavitù la gloria fu raggiunta — e come questa gloria di una classe che riassume in se tutta la rappresentanza e il potere effettivo — condusse il popolo a un disinteresse per la cosa pubblica e a una spirituale oltre che materiale schiavitù e — peggio — indifferenza) il problema di Venezia è ben altro che quello di una fugace impressione di viaggiatore venuto a raccogliere sensazioni e a *riposare* lo spirito (anche con la sua stanchezza attuale).

MARIO LAMBERTI.

Libri ricevuti

Quaderni Critici. Raccolti da D. PETRINI Quaderni 4° e 5° . . . . L. 10,—

G. FORTUNATO, *Le lettere da Napoli di Volfango Goethe*.

A. PERITORE, *La poesia di Alessio di Giovanni*. O. Fiorenza, Palermo . . . . . . » 8,—

Il Figlio. Liriche di MARIO RIVOSECCHI - Edizione della Tipografia F. Filetto di Tolentino, 1928 . . . . » 5,—

SERGIO FADIN, *La preghiera gloriosa*. Gallati, Milano . . . . » 5,—

S. FADIN, *Prima Fiorita*. Poesie. Id id. . » 5,—

GINO SIROLA, *Accordi Magiari*. Prefazione di Aladar Schopflin, - Casa Editrice Parnaso - Trieste . . . . » 11,—

NINO LONGO GURGONE, *Sole del mattino*. Ed. «Arte Nuova». Palermo (rom.) » 3,50

ANTONIO SBRIZCIA, *Il volo del falco*. Poema sinfonico. A. F. Formiggini. Editore in Roma.

DOMENICO MAGRI, *I primi passi della Critica di Francesco De Sanctis* (1838-1858). Cav. Niccolò Giannotta, Editore Librario della Real Casa - Catania, 1927.

DAVOGLIO Ing. GUGLIELMO, *Stralcio di Dinamica Polilavoro - Superenergia*. Sunto elementare. Bergamo, L. 4.

I. F. CORTINI, *La Riforma e l'Inquisizione in Imola* (1551-1578) *e Marco Antonio Flamini*. Luterano. Coop. Tip. Ed. Paolo Galeati, L. 12.

Dal Canzoniere di Storm

(Traduzione di I. MAIONE)

VIA NEL BOSCO

Il sentiero correva in mezzo all'orto
Del vicino — ove prugnole azzurrine
Eran tra l'erba folta. Poi attraverso
La siepe, oltre lo stretto ponte, sovro
Un prato che circonda un'alta frangia
Di fogliame screziato — tra boschetti
Di querce, in mezzo a cespi di canine
Rose, cui tutt' intorno il caprifoglio
Libero s'avvolgeva — tra un groviglio
Di more e spine: dinanzi alle felci,
L'appio andava tessendo il suo tappeto
Scuro, lungo il riparo. Camminando,
O faceva il mio passo alzare a volo
La pecchia che ronzava intorno a un cardo:
O, a volte, sentivo in mezzo all'erba
Strisciare il serpe che scaldava al sole
Il dorso. Era, se no, in lungo e in largo
Un silenzio di chiesa. Non s'udiva
Uccello: a lato il cane dello zio
Saltava — avanti, indietro — dimenando
La sua coda. In quel tempo, solo, in fondo
A quel bosco non mi sarei inoltrato.
Mi coglica raccapriccio, in quel silenzio
Di meriggio. Era calda l'aria, e vento
Non fiatava. Dinanzi a me s'apriva
Una spianata solatia, e attraverso
Vi correano i sentier senza riparo.
Ed io n'ero irrequieto, sopportavo
Appena: onde, passai a passi lesti,
E vinsi il mio disagio. C'era poi
Un ruscello, un bastione, un terrapieno
Da passare — poi un ponte ancora, e il bosco
Era dinanzi a me — e v'eran foglie
Rosse, già autunnali là, sospese
Ai rami. In alto, su, nell'aria azzurra,
Un nibbio adunco si stava ansioso
Di preda, e l'ali sue battea nell'oro
Solare: dal profondo della macchia
Il grido risonava della gazza.
Passava sul sentiero odor di foglie
D'autunno, odor di resina: e laggiù
Nel bastione la breccia scintillava,
Oltre cui m'avviai verso il recinto.
Gli abeti si stendeano nella chioma
Del lor fogliame come le colonne
D'una cappella: quando li raggiunsi,
Come presso la soglia d'una chiesa,
Mi spiavano intorno le fresche ombre.

FUORI DI MANO

1

Silenzio. La landa riposa
Dell'arso meriggio alla vampa;
Intorno un baglior rosso rosa
Ai vecchi suoi tumuli lampa.
Fioriscono l'erbe: l'odore
Di landa nell'aria vapora

2

D'estate. Traverso i prunami
Nell'auree lor maglie si ruzzano
I carabi, e l'api pei rami
Ai calici brevi si attaccano.
Garriscon gli uccelli: d'un coro
Di lodole è il cielo sonoro.

3

Solinga modesta cadente
Quasi — ecco una casa, là, roggia
Di sole. Ver l'api ammiccante
Il vecchio signore s'appoggia
All'uscio, ed il figlio che sta
Seduto su un masso si fa

4

Di canna lo zufolo. Appena
Traversò il meriggio silente
Il suono dell'ora perviene
Dal borgo; le palpebre lente
Si chiudono al vecchio che affolta
In sogno del miel la raccolta.

5

Non suono di tempo agitato
In questo deserto è mai entrato.

LA CITTA'

Sopra la spiaggia grigia, presso il mare
Grigio, ecco la città si stende.
Greve la nebbia sovra i tetti pende:
Silenzio — intorno alla città è il rombare
Monotono dal mare.

Non mormora qui bosco; nè incessante
Di maggio augel gorgheggia.
Solo, d'autunno, a notte, la migrante
Oca vola con grido lacerante.
L'erba alla spiaggia ondeggia.

Pure — tutto il mio cuore a te lo tendo,
Grigia città del mare:
E della giovinezza — sorridendo —
Posa su te, su te, l'incantamento,
Grigia città del mare.

CHIARO DI LUNA

Come nel chiaro di luna
Riposa il mondo sepolto!
Come è divino la pace
Che tiene il mondo raccolto!

I venti si taceranno,
Sì dolce è questo splendore:
S'agitan, soffiano solo,
Poi dormirà ogni rumore.

Ciò che alla vita non destasi
Nell'ebra luce del giorno,
Apre il suo calice a notte
E spande odore d' intorno.

Come a tal pace da tempo,
Uso non ero io più!
Luna perfusa d'amore
Nella mia vita, sei tu!

GIACINTI

Eco di musica, lontano: eppure
Qui tacita è la notte — ed un vapore
Di sonno soffiannmi le piante. Ho sempre
A te pensato, sempre t'ho pensato:
Vorrei dormir, ma tu devi ballare...

Nè cessa; un turbinio, senza intervallo:
Bruciano i ceri, gridon violini.
Si dividon, si chiudono le file.
Tutto è vampa, ma pallida tu sei!

E tu devi danzare, a braccia estranee
Sentir sul cor. Sdegna ogni violenza!
Io vedo la tua bianca veste a volo
Passare e la leggera tua persona.

E l'onda dei profumi della notte
Più dolce si vapora e maliosa
Dai fiori delle piante. Sempre, sempre
Io l'ho pensato; t'ho pensato sempre.
Vorrei dormir, ma tu devi ballare...

L'ARPISTA

E' avvenuto al paese natale!
Giovinetta eri tu delicata,
Una dolce cosetta neri occhi,
Nell'amore abbastanza sensata.

Se tua madre cantor t'imponeva,
Dalla tua arpa le note cavando,
Arrossivi, dinanzi alla gente,
Con me solo il bisogno accusando.

« Ti vedrò io di nuovo? quando? ove? » —
« Al castello, ma ad ombra calata ».
E di sera venivo allora io,
E godendo in cor mio t'ho baciata.

Son sett'anni da allora trascorsi,
Che non t'han gli occhi miei più fissata!
Come pallida è or la tua faccia
Che era bella, era fresca, rosata.

Ora ardita le corde tu tocchi,
E ti guardi ed occhieggi d'intorno!
Oh non sono i tuoi timidi ingenui,
Non i chiari tuoi occhi d'un giorno.

Pure a te, creatura vezzosa
D'un dì, ora non posso guardare;
Per me è tutto nel tempo passato
Un profondo del cor naufragare.

MANO DI DONNA

Io lo so bene che le labbra tue
Non sfiorerà parola di lamento:
Ma ciò che la tua bocca dolce tace
Lo confessa la pallida tua mano.

La tua mano, a cui l'occhio mio s'attacca,
Porta le fini tracce del dolore,
Dice che nella notte senza sonno
Essa posò sur un malato cuore.

ORA DEL CREPUSCOLO

Tu sulla sedia, ed io ai piedi tuoi,
Il capo a te rivolto — sedevamo,
E dolci sentivam l'ore fluire.
Più silenti poi fummo tutt'e due,
Finchè negli occhi c'incontrammo, ed ebbri
Il respiro dell'anima bevemmo.

ROSE BIANCHE

1

Le labbra con i denti ti sei morse,
E ne son gocce di sangue spicciate;
Lo so, tu l'hai voluto,
Chè la mia bocca un giorno l'ha serrate.

Per tuo voler, la chioma bionda al sole
E all'acqua scolorì;
L'hai voluto — perchè
Scherzando la mia man vi posi un dì.

Perchè si irruvidissero le mani,
Al focolare stai:
L'hai voluto, lo so,
Perchè su esse l'occhio mio posai.

2

Tu cammini al mio lato,
Nè mai mi guardi fiso:
Or mi fan male la tua bianca mano
Ed il tuo dolce viso.

Oh dimmi ancora una parola bella,
Una parola ancora!
Segretamente sanguinan le piaghe,
Nè tu riposi un'ora.

La bocca che ora al mio dolor si chiude,
Innanzi a me ammutata,
La bocca tua, sì, mille volte e mille
Un giorno l'ho baciata.

Ciò che una volta al cielo m'innalzò,
Oggi mi spezza il core,
E l'occhio tuo che l'anima mi bevve,
Mi guarda con freddore!

3

Come scure le strade,
Come il vento vi rulla!
Addio, mia bianca rosa,
Mio cor, mia donna, mia fanciulla!

Nel silenzio, il giardino:
Ed io erro da torno;
Esso non ti dirà
Che più a casa io non torno.

Solitaria è la via
Nè alcun vi passa più,
Muovono a passi eguali
Sol le nubi lassù.

Son stanco da morire:
Vorrei a casa trovarmi;
Di piaceri, dormendo,
E dolori scordarmi.

IO SENTO BENE COME LA VITA SCORRE...

Io sento bene che la vita scorre,
E sento che lasciarci infin dovremo:
Anche per noi verrà l'ultimo canto,
Anche per noi verrà il bacio estremo.

Per ora, eccomi qui sulla tua bocca,
In un desio ch'è angoscia, ch'è dolore;
Tu un ultimo bacio ancor concedi
Alla mia gioventù, l'ultimo fiore.

L'ultimo sorso d'oro mi concedi
Da quel tuo calice meraviglioso,
Tu ultimo mio raggio vespertino
Che guizza da quel mondo favoloso.

No, non negarmi no, il tuo cuore ancora,
Or che l'ultima stella in cielo sta.
Ai tuoi piedi mi getto: io sento bene
Che sei l'ultima mia felicità!

Lascia che guizzi ancora nel mio petto
Il brivido d'un'esistenza bella:
Pria che nell'ombra della grande notte
Tramonti tra sospiri la mia stella.

PASQUA

A casa: sul nostro argine del mare
Il mio sguardo per l'orizzonte errava:
Pien di promessa il suon delle campane
Sonoro, a Pasqua, verso me echeggiava.

E il mare era d'argento incandescente,
E l'isole fiottavan sullo specchio,
E i gabbiani piombavano accecanti,
Immergendo nel flutto le grandi ali.

Dal fondo fin su all'orlo della diga,
Verde velluto un prato era affiorato:
Venia la primavera sulla terra,
Canti di lodole, ed aprir di bocci.

Disserrate le forze originarie,
Stilla la terra giovani sue linfe.
Tutto si muove, ed apre, e si produce:
Battere io sento il polso della vita.

Sale un'onda di fresco odor di mare,
E la piena dal ciel rompe del sole:
Zeffiro vien per l'aria mormorando
Gli ultimi veli a sperdere del sonno.

Oh soffia fin che sbocci ogni bocciolo,
E tutto — infine — sia tutto un'estate,
Spiegati, o luce nata dal Signore,
Non vacillare, o suolo della patria.

Qui stavo nelle notti di Novembre,
E il mare spumeggiava irto di monti,
S'era nell'aria la tempesta desta
Con l'ali d'avvoltoio battendo l'orgine.

E godevo guardando l'onda al fermo
Riparo maciullar le acute zanne:
E stanco pispigliando poi ritrarsi...
La terra è nostra, e nostra ha da restare.

AUTUNNO

Delle Piramidi laggiù ai paesi,
Oltre il mar, le cicogne son fuggite;
Le rondini da tempo anche partite,
E i canti delle lodole sospesi!

Or sospirando, in suo segreto pianto,
L'ultimo verde il vento passa e sfiora:
Oh! dei giorni d'estate il dolce incanto,
Anch'esso il dolce incanto ecco vapora!

E la nebbia la selva anche inghiottisce,
Che vide un dì la muta tua allegrezza:
Nella bruma e nell'ombra disparisce
Del crepuscol, del mondo la bellezza.

Attraverso la nebbia sol pur ora
Il sole irresistibile scintilla:
E sulle valli, sugli abissi, ancora
Dell'antica bellezza un raggio brilla.

E risplendono pur la landa e il bosco,
Sì che creder si può con fede vera
Che dietro il soffrir del verno fosco
Spia un lontano dì di primavera.

La falce mormora, la spiga cede;
Sgombran le bestie timide la piana;
L' uomo per sè il mondo intero chiede.

Sono i fiori oromai tutti appassiti,
Ed i pomi dorati anche spiccati:
Passato è il tempo ormai delle follie,
Solo alla realtà gli onor son dati!

CANTO DI NATALE

Dalle plaghe del cielo profonde
Una stella sogguarda ridente:
Dagli abeti vaporano l'onde
Dei profumi nell'aria pungente.
Mar di luce la notte diffonde.

Batte il cor di letizia vibrando;
E' Natal di cui gode ogni cuore.
Di campane da lungi festando
Giunge il coro, nel vago splendore
D'una favola bella allettando.

Mite incanto di nuovo mi tiene:
Ed in estasi io stando mi cullo.
Sulle palpebre mie ecco viene
Un ingenuo sognar di fanciullo.
Oh! lo sento, un miracolo avviene.

CANTO D' OTTOBRE

La nebbia sale, cadono le foglie;
Versa, versami il vino sopitore!
Indoriamolo, sì,
Indoriamolo noi questo grigiore.

E se di fuori è ancor tutto un inferno
O cristiano o no, questo creato,
Il bel creato,
Eccolo sempre in piedi, non mutato.

E se trema il mio cor, se trema ancora —
Alza il bicchiere, e lascialo tinnare!
Lo sappiamo pur bene,
Un giusto cor non è da assassinare.

La nebbia sale, cadono le foglie:
Versa, versami il vino sopitore!
Indoriamolo, sì;
Indoriamolo noi questo grigiore.

Ora autunno; ma aspetta solo un attimo;
Un'ombra. Aprile tornerà ad aulire,
E a sorridere il cielo,
E le viole il mondo a rifiorire.

E anche spunteranno i giorni azzurri:
Pria che si fuggano, i bei dì,
Godiamoli — amico
Mio buono — godiamoli, sì.

D' AUTUNNO

Fruscio di vento. Volan le appassite
Foglie: c'è in cielo un chiaror lionato.
Leggera tu sogguardi — e stretta stretta
Al braccio poi tieni del tuo amato.

Ciò che i rami uno a uno or va sfiorando,
Ciò che sui fiori estremi s'è posato
Segretamente nel suo trasvolare,
Anche il tuo caro capo ha già sfiorato.

Pure i teneri fili si son spersi
Che la notte ha distesi sopra i prati:
E' soltanto l'estate che va via,
Ma a noi che cosa importa dell'estate?

Sulla mia fronte tu poni la mano,
E fisa in volto mi guardi scrutando:
Viene dai morbidi occhi tuoi di donna
Un lume melanconico brillando.

Anche qui un odore, uno splendore,
Un enigma s'è spento che in passato
Ti scosse, e tu prigione nella mia
La tua man di fanciulla or hai posato.

Oh non temere! s'anche la più bella
Solare chiarità inavvertita
S'è spenta — è sol l'estate che va via.
E a noi che importa se l'està è finita?

DIETRO GLI ABETI

Splendor di sole sovra i cespi verdi,
E blu e pallido frammezzo il croco:
E affiorano due mani di fanciulla
Che di tra l'erbe van spiccando i fiori.

Un giovane daccanto è inginocchiato,
Cui certo il sangue scorre baldanzoso;
Si guardano negli occhi — e poi sorridono.
Io li conosco bene tutt'e due.

E tutto questo dietro quegli abeti,
E quel prato d'intorno li circonda:
Il bel tempo dei mazzolin di fiori,
Nella tranquilla chiarità del sole.

AL MATTINO

Su — dammi il bacio del mattino:
Di sonno ancor non sei tu sazia?
Lesta, su, nella scarpetta
Infila l'agile piedino.

E fuga, via, dalla tua fronte
L'ombra dei sogni sbiancati;
E' già da un pezzo che tutt'oro
Il sole splende sovra i prati.

Al tuo giardino, nella luce
Del sole sbocciano le rose:
E che le colga la tua mano
Aspettan esse sospirose.

LA SPIAGGIA DEL MARE

Al golfo il gabbiano ora vola,
E l'ombra il crepuscolo stende;
Sull'umido limo la sera
Nel chiaro di luna risplende.

Laggiù, presso l'onda, ecco i grigi
Augelli veloci volare;
Come sogni le isole stanno
Ombrate di bruma sul mare.

Io ascolto del limo in fermento
Un suon di mistero velato,
— Solingo richiamo d'uccello,
Che sempre così fu in passato.

E mormora ancora leggero
Il vento che va poi tacendo;
E chiare diventan le voci
Che vengon dal fondo salendo.

LETTERATURA FRANCESE

La notte di tempesta

Non è forse inutile segnalare sul *Baretti* l'ultimo romanzo del Duhamel, *La nuit d'orage*: è un libro fuor d'ogni dubbio interessante.

Dico apposta *interessante*, e non *bello*. Non che in questo scrittore le preoccupazioni scientifiche o morali soverchino la materia artistica. Il breve ritratto del professore Anatole Pellegrin — l'illustre scienziato semplice e sereno malgrado le avversità e contro le difficoltà —, in cui la simpatia rispettosa, la sobria ammirazione sanno animare tutte le parole, senza che mai s'avverta il vuoto tono apologetico (« *Il était de petite stature et, quand je commençai de fréquenter chez lui, déjà tout ridé, tout chenu. Il portait, quelle que fût la saison, comme les maîtres de son temps, une redingote noire. Il avait des pieds d'enfant et des mains minuscules, sèches, brûlantes, dont l'étreinte eût donné du coeur aux paresseux et aux lâches* »); e un'immagine, che per la sua precisione e per la sua crudezza si fissa nella memoria, esplicativa tanto della frase cui è legata come dell'indole particolare del protagonista — un giovane scienziato (« *Mes rêves les plus douloureux, mes songes muets, que je les raconte, au réveil: il perdent leur couleur tragique et deviennent doucement ridicules. Un jour, au mois de mars, en me penchant sur une mare, j'ai vu, dans la profondeur, des couples de crapauds qui s'étreignaient, parmi les feuilles mortes et la vase. Cette passion immobile, taciturne et qui me fit courir un frisson froid sur la nuque, elle m'eût, épuisée en coassements, paru, somme toute, futile. De même, toute douleur m'épouvante qui rampe et se tords dans le silence et dans l'ombre* »); e numerose altre pagine, che sùbito si ripresentano alla memoria, servono ad esemplificare le qualità estetiche del romanzo. Ma preme sopratutto di segnalare lo spirito che lo pervade, perchè è un prezioso documento di certi odierni stati d'animo francesi, di reazione, sia pur tardiva e non risoluta, allo spirito razionalistico che è, sì, proprio di quel popolo, ma si sa come sia stato portato all'esagerazione nel secolo diciannovesimo (finito il 1° agosto 1914). Adesso non si nega certo il valore della scienza, prima divinizzata; ma almeno non la si riconosce sufficente per la spiegazione di ogni ordine di fatti: la guerra, sconvolgendo le anime nel delirio della battaglia o negli affannosi tentennamenti del dopoguerra, ha fatto dapprima dubitare di tutto, magari credere che il maraviglioso avesse parte nella natura; ma poi questa ventata è passata, non senza, però, lasciare risultati; e, se ci si accorge della fallacia d'una negazione sistematica, si ha la coscienza che, almeno, « le merveilleux est en nous et c'est assez! » Non inutile, perciò, è stata la tempesta.

E' François Cros, il figlio di un antropologo illustre, che lo sperimenta. Suo padre, un sacerdote della scienza, diceva che gli uomini, certamente, non capivano tutto, ma dovevano pensare e agire come se tutto losse comprensibile, e potessero tutto sapere e capire un giorno. In guerra egli è stato ferito due volte, ma il suo equilibrio morale sembra che sia rimasto intatto; sicchè i suoi studi d'istologia non ne sono che interrotti per qualche anno. Anche il matrimonio sembra non dover che ribadire la tradizione: Elisabeth studia chimica, ed è figlia d'un filologo; benchè sia profondamente femminile. Ma una causa in apparenza futilissima sconvolge quell'armonia e quella sicurezza: da un viaggio in Africa essi si sono portato a casa un oggettino misterioso, che dicon loro essere un portafortuna; ed ecco che Elisabeth s'ammala d'un incomprensibile male, e François, sperduto, è tratto naturalmente a darne la colpa all'oggetto. Non è facile, però, per la superstizione insignorirsi di quello spirito: dapprima egli lotta; poi cerca — con un disperato pietoso tentativo — di applicar la scienza anche qui, come se si trattasse di verificare un nuovo ordine di fenomeni reali; e soltanto dopo aver sperimentate tutte le difese si arrende al maraviglioso. Del resto, il ritorno delle velleità critiche è frequente; e l'orgoglio è ancora tanto forte, ch'egli non osa mai dir nulla alla moglie che certo soffre del medesimo male — e un momento di assoluta sincerità potrebbe forse salvarli tutt'e due; ma son sotterfugi continui perchè Elisabeth non s'accorga della cupa mania che lo invade, e nello stesso tempo affannose indagini per sapere se anch'ella s'occupi del tristo oggetto. Finchè poi Elisabeth, misteriosamente, guarisce, mentre il portafortuna scompare; ma François s'avvede che intanto, a forza di scosse, il suo antico universo s'è sprofondato, e che bisogna rifarlo. E' innanzi tutto la vita fisica che ritorna in sesto, anche se lo spirito è ancora in preda al terrore, e sembra impotente; poi la scoperta che l'oggetto doveva essere, invece, un portafortuna, e il suo ritrovamento improvviso uccidono del tutto la superstizione, la quale non ha più ragione d'esistere nel nuovo equilibrio spirituale che viene formandosi in François. La tempesta ha minacciato di travolgerlo (ed egli s'accorge che intorno a lui quasi nessuno è rimasto immune); ma ora che il turbine è lontano egli si rimette all'opera: opera forse precaria — adesso lo sa —, ma non meno bella per questo. Pensa: « La paix, la sérénité sont encore loin. Mais un espoir nouveau se lève. Je ne chercherai pas toujours seul. Mes enfants m'aideront peut-être en m'apportant d'autres devoirs ».

La superstizione è un sintomo, uno dei tanti: il Duhamel lo dice esplicitamente. *La nuit d'orage* non è il romanzo della superstizione, ma d'una inquietudine che, se è significativa sopratutto nel razionalistico spirito francese, ha preso tutti quelli che hanno avuta la loro vita morale sconvolta dalla guerra, e non in tutti può essere già stata placata.

LEONE GINZBURG.

La poesia di Alessio Di Giovanni (1)

Siciliano, innamorato della mia terra e delle cose sue, io ho accolto con riconoscenza il volume recente che G. A. Peritore ha dedicato alla poesia di Alessio Di Giovanni. E' un debito, questo, che la critica scioglie, troppo tardi, verso l'opera di un Poeta silenzioso e austero che, tutto intento alle sue visioni creatrici o al lavoro assiduo e paziente dell'arte sua, non ha trovato, durante la sua trentennale fatica, il tempo per prestarsi alle pose reclamistiche e per disporre intorno al proprio uomo uno di quegli stuoli interessati e clamorosi che sanno così bene creare nella repubblica delle lettere la fama fragorosa ed effimera. Non intendo con ciò dire che l'opera del Di Giovanni sia passata inosservata sino a questo momento e che il P. abbia, come suol dirsi, *scoperto* il suo Poeta: è anzi il P. stesso ad additarci, nell'accurata appendice che chiude il suo volume, una bibliografia critica digiovanniana abbastanza vasta; bisogna però convenire che si tratta per lo più di cenni brevi, parziali, inadeguati ovvero troppo antichi ormai per una produzione poetica che è tuttavia nel suo pieno sviluppo.

In realtà « non è facile — come giustamente osserva il P. (p. 113) — che tanta ricchezza di poesia espressa in forme dialettali fra le più ignote della nostra Penisola, si allarghi verso il riconoscimento dei critici ufficiali, i quali non hanno tempo per dedicarsi allo studio della lingua siciliana e per capire quale tempra di poeta da trent'anni a questa parte, in Sicilia, lavori con la gioia e la certezza del proprio destino ». In tal senso, verso il riconoscimento cioè dei *critici ufficiali*, il volume del P. costituisce indubbiamente un gran passo, dopo del quale è lecito sperare che finalmente l'opera di questo che è certo il più grande dei poeti siciliani viventi e uno dei più grandi che possa vantare la letteratura dialettale in Italia, varchi definitivamente i limiti angusti della regione e acquisti quella rinomanza di carattere nazionale che bene lo spetta.

* * *

Lo studio si sviluppa in sei vasti capitoli a cui segue l'appendice bibliografica di cui ho già fatto cenno.

Le prime pagine fissano subito con grande chiarezza la posizione che il D. G. occupa nella letteratura dialettale siciliana, posizione di assoluta e coraggiosa originalità nei confronti della tradizioni più radicate, nei confronti stessi del Meli la cui gloria è stata sempre in Sicilia, « una barriera posta tra un passato lontano e un avvenire in cammino ».

Il P. segue poi il primo avvolgimento della poesia digiovanniana da *Maiu sicilianu* a *La dilato segreto di sangue e di tradimento* » (pag. 16)

* * *

Debbo dire subito che tale definizione del mondo poetico digiovanniano abbraccia gran parte ma non tutta l'opera del Poeta: sfugge ad essa quel momento creativo che si è realizzato nell'ode siciliana *Cristu* e nel poemetto francescano *Lu puvireddu amurusu*. Qui non più il poeta che si estrania dalla propria vita per seguire con occhio tenero e fraterno i suoi contadini e i suoi frati, ma invece il poeta che esprime una sua personale angoscia di fronte alla tragedia della vita; qui una cristianità non più « umile o rassegnata, ingenua e dolorosa » ma tormentata e vibrante nell'aspirazione ad un mondo più bello e più santo, nello slancio mistico verso una più intima unione con Dio; qui infine non più l'ambiente regionale, per quanto umanizzato ed universalizzato, ma un mondo più vasto, il mondo dai grandi problemi o dei grandi drammi dello spirito.

Secondo il P. però noi ci troviamo qui di fronte « ad un momento spirituale destinato a rimanere in superficie ed isolato » (pag. 24); nel che io non mi sento di convenire perchè si tratta invece, secondo me, di un momento non solo esteticamente saliente ma legato altresì ai periodi successivi da intime affinità di carattere squisitamente spirituale. Se dissento dal P. nell'inquadramento di questo particolare momento creativo, nel complesso dell'opera digiovanniana, non posso d'altro canto non ammirare le pagine di fine e penetrante analisi estetica che nel corso del secondo capitolo il P. dedica tanto al Cristu che al *Puvireddu amurusu*.

(1) G. A. PERITORE. - *La poesia di Alessio Di Giovanni* - O. Fiorenza, editore, Palermo pp. 178 - 1928.

Convengo col critico nel condannare le rievocazioni di Tolstoi o di Withman che inceppano o ritardano lo slancio lirico dell'ode a Cristo; sarebbe opportuno insistere un po' meno sulla frammentarietà: l'ode, per quanto non perfettamente fusa, ha tuttavia una sua linea unica e forte di ispirazione.

Avrei voluto che il P. ci avesse regalato qualche pagina di più sul poemetto del *Puvireddu*. Per me questo poemetto è la cosa più grande che ci abbia dato sino a questo momento il D. G.. Il *Puvireddu* si impone subito al lettore per l'ampiezza della visione, per il largo respiro, per la geniale unità, per la ricchezza di spunti melodici, per la dovizia di immagini perfette, ora delicate, ora commosse, ora solenni, ora tragiche, che fanno sì che esso si presti, più ancora che ad un giudizio sintetico, ad un attento e fine esame analitico. Questo che ce ne dà il P. è un bel saggio: i tre episodi della predica di S. Francesco agli uccelli, della gara fra S. Francesco e l'usignolo e della tempesta tragica nella notte di passione sono esaminati con dispensa di la surfara, a *Fattuzzi Rossusi* (che, come bene si osserva, costituiscono una momentanea deviazione) a *Lu fattu di Bissana* e infine a *Lu passu di Girgenti*, con cui si corona questo periodo che potremmo dire di preparazione a s'inizia il periodo dell'arte vera e grande.

Avrei desiderato che il P. si fosse fermato con simpatia maggiore sui sei sonetti del « Fattu di Bissana » che hanno, pur nel colorito verghiano, (non saprei dire se e quanto possa parlarsi qui di imitazione) una robustezza non comune in certe linee di psicologia femminile: il dolore silenzioso e mortale di *Caluzza* e la seduzione infocata della *Turca* sono pennellate che (sebbene il motivo sia poi più largamente ripreso in *Scunciuru*) resteranno, a mio giudizio, senza impallidire nel complesso dell'opera digiovanniana.

Nelle pagine invece che il P. dedica a *Lu passu di Girgenti*, di cui mette in rilievo i pregi artistici cospicui, manca, secondo me, la espressione del *limite*: che cosa manca a « *Lu passu di Girgenti* per potersi dire opera d'arte perfettamente riuscita? Ciò, mi pare, avrebbe dovuto essere detto.

* * *

C'è ancora in questo primo capitolo un tentativo ben riuscito di delineare il mondo poetico digiovanniano, i motivi e gli aspetti salienti della sua arte.

Il D. G. alieno dal soggettivismo lirico in quanto si è « estraniato dalla sua vita col candore e l'ingenuità di un rimatore anonimo », non manca di portare naturalmente nella sua opera quel soggettivismo che è inseparabile da ogni vera poesia e per cui la sua materia assurge ad un vasto e profondo significato umano. E in questa larga visione umana si inquadra anche il sentimento religioso: « una cristianità umile e rassegnata, ingenua e dolorosa, che sarà l'interiore equilibrio dei suoi personaggi. (p. 9).

Motivi dell'arte digiovanniana sono « le ingenuità e le pene dell'amore », la calma e calda visione dei campi « ove si svolgono i drammi della povera gente che soffre in silenzio i soprusi dei ricchi » e custodisce, con dolorosa gelosia, il proprio onore e la religione del focolare » e ancora le infinite altre voci che emergono dalla vita siciliana « come, ad esempio, la serenità patriarcale dei vecchi o l'impulsiva generosità di *Gabrieli lu carusu* ». Le creature digiovanniane vivono generalmente una vita elementare: « il loro dramma è nella semplicità delle loro abitudini fatte di piccole cose trascurabili ma intense di significazioni interiori ». (pag. 15). Però accanto a queste vivono « anime tempestose in cui si annida la più folle cupidigia e in cui si incava penosamente un inviolicatezza di gusto e con occhio amoroso e penetrante.

Assai bene è colta (p. 51) la linea di svolgimento di tutto il poemetto: « Il lettore ne riceve un'impressione d'infinito e di eterno e si abbandona alla misteriosa grandezza di questo poema nel quale la felicità del mattino trema sospesa sui verdi alberi stormenti e la malinconia della sera passa come un respiro col lamento delle campane di Cristo e la tempesta del bosco prepara la gioia del sole ».

* * *

Il capitolo terzo che si occupa della poesia drammatica del D. G. mi sembra il più fuso, il più organico e solidamente di tutto lo studio. Precedono le solito battuto introduttive sulla fisionomia generale dell'arte drammatica digiovanniana (v. specialmente p. 54) e segue poi per una quarantina di pagine, l'analisi accurata ed acuta dei due drammi (*Scunciuru* e *Gabrieli lu carusu*), su cui mi soffermerei volentieri se non avessi fin troppo abusato dello spazio. La critica del Peritore sottolinea le scene più significative, fissa i caratteri vitali, scopre le necessità psicologiche da cui sgorgano le varie situazioni e la necessità della catastrofe con un'attenzione vigile e misurata a cui non sfuggono i particolari più minuti.

Anche il capitolo quarto, dedicato a quel gentile capolavoro che è la novella siciliana: « *La morti di lu Patriarcu* » è notevole di precisione e di finezza. Il dramma, psicologicamente modesto ma artisticamente profondo e grande di Paulu Spata, vi è scrutato ed analizzato con amorosa attenzione. Bene a pag. 103, è colto nel suo sottile significato, quel sorriso di ironia, che qui per la prima volta appare nell'opera del D. G. la quale ha in genere una sua fisonomia austera, severa e pensosa che non dà l'adito al sorriso e all'arguzia.

Il capitolo quinto si intitola: « *Svolgimento della poesia digiovanniana* »: in realtà assai bene si sarebbe prestato all'esame di tale svolgimento e quasi alla controprova dei risultati critici sin qui raggiunti, il poema del tendo « *A la campia* » di cui qui il P. si occupa. Il D. G. infatti è venuto componendo questo poema (ancora inedito: ne hanno visto la luce solo numerosi saggi) in un assai lungo periodo: dal 1901 a questi ultimi anni. Il P. però — forse perchè il modo troppo frammentario in cui è stato sinora pubblicato il poema mal permetterebbe un esame critico compiuto — preferisce servirsi di *A la campia* come di esemplificazione e di documento per lo studio di alcune questioni che vorrei quasi dire di tecnica dell'arte. Anche qui non mancano competenza e finezza: lasciamo stare le ragioni del passaggio dalla la poesia alla prosa (si tratta di osservazioni più speciose che consistenti), ma le osservazioni sull'endecasillabo e sul dialetto digiovanniano, il confronto fra il D. G. e il Di Giacomo e infine l'analisi del sentimento della natura nella poesia del D. G. costituiscono certo delle buone pagine di critica.

Il volume si conclude con alcune « pagine di congedo » in cui il P. si volge al D. G. traduttore e critico. E' certo anche questo un aspetto non trascurabile della attività del D.G., esso però non trova posto in uno studio sulla sua « poesia » e infatti il P. lo ammette solo con l'intento di vedere se « tra il D. G. poeta e il D. G. studioso ci siano legami di parentela che valgono meglio a definire la sua complessa personalità ». Non si può dire tuttavia che tale ricerca dia risultati che modifichino o aggiungano qualche cosa a quelli acquisiti nel precedente ampio ed accurato studio critico.

* * *

Sul quale concludendo, c'è da dire ch esso costituisce per il P. una buona battaglia e una notevole affermazione. L'opera del D. G. ha trovato finalmente chi ne intraprendesse con amore e consapevolezza l'ampio studio che merita.

D. MAGRI

Le Edizioni del Baretti

Le « Edizioni del Baretti » hanno pubblicato i seguenti volumi:

- GIACOMO GROMO: *Costazzurra*, L. 6
- GIACOMO DEBENEDETTI: *Amedeo ed altri racconti*, » 9
- NATALINO SAPEGNO: *Frate Jacopone*, » 10
- MARIO VINCIGUERRA: *Interpretazione del Petrarchismo*, » 8
- PILADE: *Oreste*, » 10
- GOETHE: *Fiaba*, » 6
- H. W. LONGFELLOW: *La Divina Tragedia*, » 12
- ADRIANO GRANDE: *Avventure*, » 10
- PIERO GOBETTI: *Risorgimento senza Eroi*, » 18
- » » *Paradosso dello Spirito Russo* » 12
- » » *Opera Critica Parte 1.a Arte Religione e Filosofia* » 14
- » » *Opera Critica Parte 2.a Teatro, Letteratura, Storia* » 16

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 · Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 12 - Dicembre 1928

Celebrazione fattiva di Lev Tolstoj
(1828-1910)

André Gide, se fosse un Napoleone, imporrebbe a ogni scrittore, che lo meritasse, di arricchire la sua letteratura del riflesso di qualche opera straniera particolarmente adatta alla sensibilità di ciascuno; e così, secondo lui, sarebbe risolto il « problema delle traduzioni ». Una chiara letterata italiana cui non sono gravose le illustri tradizioni familiari dei Capecelatro e dei Carafa, la duchessa d'Andria, traducendo per la prima volta integralmente e fedelmente *Guerra e pace* di Lev Tolstòj, che la « Slavia » ha finito or ora di pubblicare (1), ha applicato da sè questo principio, commemorando il centenario tolstojano come meglio non si poteva; e ha compiuto l'enorme lavoro, reso particolarmente difficile dallo stile spesso involuto, dal molto linguaggio tecnico e sopratutto da un'ironia tutta fondata sulla collocazione delle parole nel periodo, con pazienza infinita e con costante amore, sì da ottenere risultati sempre ottimi, e in molte parti davvero insigni. Così *G. e p.* può finalmente entrare nel patrimonio letterario italiano con la sua inconfondibile personalità, che può sembrare scomposta solo a chi guardi la simmetria esteriore e non l'ordine intimo spirituale, e a tutti deve apparire singolarissima e degna di studio.

Nel cercar d'individuare questa personalità, il primo problema che si presenta al nostro esame è quello della natura del libro, cioè della sua concezione fondamentale. Malgrado le parti filosofiche, storiche, bisogna rispondere che esso è stato concepito come opera d'arte; e si sa come in un articolo del *Rùsskij Archiv*, che serve come da prefazione all'opera, il Tolstòj si difenda, da chi gli avrebbe potuto rimproverare d'aver varcato i limiti d'ogni genere letterario prosastico conosciuto, ricordando che « nel nuovo periodo della letteratura russa non vi è una sola opera d'arte in prosa un po' fuori della mediocrità, che sia interamente piegata alla forma del romanzo, del poema o della novella ». Ma egli non solo è andato contro le supposte leggi dei vari generi: si è spesso scostato anche da quello che in generale è rappresentazione artistica. Come va spiegato questo? E ci basta la spiegazione dell'autore stesso, che « *Guerra e pace* è ciò che l'autore volle e potè esprimere in quella forma nella quale l'ha espresso »? Sicuramente no. Dobbiamo pensare piuttosto che, dovendo descrivere un'età che non era la sua, e perciò « studiando le lettere, i diari, le tradizioni », il Tolstòj si persuase interamente che « la storia ha per oggetto lo studio del movimento dei popoli e dell'umanità, e non la descrizione di episodi della vita delle persone », e perciò « essa deve, astraendo dal concetto di causa, ricercare le leggi, comuni a tutti gli elementi infinitamente piccoli, eguali e indissolubilmente legati fra loro, della libertà ». Questa concezione, che chiameremo « legge della determinazione », permea infatti molta parte di *G. e p.*, ma non per questo il libro è fatto per dimostrarla; ed essa appare in modo netto soltanto quando si giunge alla descrizione d'un'epoca (il 1812), in cui essa « risalta maggiormente »: allora la passione dello scrittore opera un taglio netto fra la parte di ispirazione estetica e quella di carattere logico. Perciò gli ultimi dodici capitoli del libro vorrebbero essere puramente la dimostrazione di quello che è la « nuova storia », mentre la descrizione artistica di quello che è un mondo a sè, creato dal poeta, s'è chiusa con l'immagine di Nikòlegnka Bolkònskij, che prega Dio soltanto di una cosa — che gli accada quel che accadeva agli eroi di Plutarco, per fare lo stesso —, dopo essersi svegliato da un sogno terribile ma pur pieno di fascino: « Si era veduto in sogno insieme con Pierre, con degli elmi sul capo, come erano disegnati nella sua edizione di Plutarco. Con lo zio Pierre egli camminava davanti a un enorme esercito. Questo esercito era composto di una quantità di fili bianchi e obliqui, che empivano l'aria, simili a quelle tele di ragno che svolazzano in autunno e che Dessalles chiamava *le fil de la Vierge*. Innanzi a tutti era la gloria, fatta anche di quei fili, ma un poco più serrati. Essi — lui e Pierre — erano portati leggermente e lietamente sempre più vicino alla mèta. A un tratto i fili che li movevano cominciarono a indebolirsi, a imbrogliarsi; era assai penoso. E lo zio Nikolàj Ilije si fermò in un atteggiamento minaccioso e severo. — Siete voi che l'avete fatto? — disse, mostrando la ceralacca e le penne spezzate. — Io vi amavo, ma Arakcéjev mi ha dato l'ordine e io ucciderò il primo che muoverà un passo. — Nikòlegnka si voltò a guardare Pierre, ma Pierre non c'era più. Pierre era suo padre, il principe Andréj, e suo padre non aveva figura nè forma, ma esistenza, e vedendolo Nikòlegnka sentì tutta la debolezza dell'amore: si sentiva senza forza, senza ossa, e come fluido. Il padre lo carezzava e lo compativa. Ma lo zio Nikolàj Ilije si faceva sempre più vicino a loro. Lo spavento prese Nikòlegnka, ed egli si svegliò ». Il capitolo seguente comincia con l'enunciazione che « l'obbietto della storia è la vita dei popoli e dell'umanità ». Sicchè si può vedere come la passione scientifica e polemica, facendosi più viva, non allontanasse il Tolstòj dai più alti vertici dell'arte: infatti il « sogno spaventoso » di Nikòlegnka è una pagina fra le più delicate del libro, e presenta uno dei caratteri principali del fascino di Tolstòj: quel prendere sul serio tutto quello che è pensato seriamente, quel simpatizzare immediato con qualsiasi concezione che sia anche una convinzione, quantunque magari momentanea; onde fa impressione, ma non desta il riso, che l'esercito del sogno fosse « composto di una quantità di fili bianchi e obliqui », ed è con soddisfazione che poi si viene a sapere come la gloria fosse « fatta anche di quei fili, ma un poco più serrati ». Si deve riconoscere dunque che in *Guerra e pace* c'è tutt'un lato di carattere non estetico, ma logico, il quale però non menoma la parte artistica, fondamentale, da cui a poco a poco viene distaccandosi.

Ciò non toglie che siano parecchie le questioni particolari suscitate da quella che abbiamo chiamata « legge della determinazione », quasi tutte interessanti, malgrado che in esse spesso ci attragga sopratutto la personalità artistica dello scrittore, che, appena è possibile, trasforma un ragionamento in un'immagine, sia pur caricaturale come questa, che dovrebbe spiegare cosa siano propriamente i concetti designati con le parole *caso* e *genio*, ma poi finisce con esser soltanto comica: « Per un branco di montoni, il montone che ogni sera è messo dal pastore in un recinto speciale e nutrito con cibo due volte più copioso di quello degli altri deve sembrare un genio. E la circostanza che proprio questo montone ogni sera non è messo nell'ovile comune, ma in un recinto speciale, davanti all'avena, e che proprio questo montone grasso è poi ucciso per essere mangiato, deve sembrare una sorprendente unione del genio con tutta una serie di circostanze straordinarie. Ma se i montoni cessano di pensare che tutto ciò che loro accade è fatto soltanto per raggiungere i loro scopi di montoni; se ammettono che ciò che accade loro possa avere anche degli scopi per essi incomprensibili, subito vedranno un nesso unitario e logico in ciò che accade al montone nutrito a parte. Se anche non sapranno a che scopo è stato nutrito a parte, almeno sapranno che tutto ciò che è accaduto al montone non è accaduto fortuitamente e non avranno più bisogno nè del concetto di *caso*, nè del concetto di *genio* ». Sebbene *Guerra e pace* non sia un libro filosofico, si potrebbero criticare queste questioni presentate dal Tolstòj; e il Croce, nella *Teoria e Storia della Storiografia*, dopo aver detto che il Tolstòj « s'era fisso in questo pensiero che, non solamente nessuno, nemmeno un Napoleone, possa predeterminare l'andamento di una battaglia, ma che nessuno possa conoscere come davvero essa si è svolta, perchè, la sera stessa che pone termine alla battaglia, sorge e si diffonde una storia artificiosa e leggendaria, che solo uno spirito credulo può scambiare per istoria reale, e sulla quale nondimeno lavorano gli storici di mestiere, integrando e temperando fantasia con fantasia », gli oppone che « la battaglia è conosciuta via via che si svolge; e poi, col tumulto di essa, si dissipa anche il tumulto di quella conoscenza, solo importando la nuova situazione di fatto e la nuova disposizione d'animo che si è prodotta e che si esprime nelle poetiche leggende o si aiuta con le artificiose finzioni ». Ma a noi interessa particolarmente di esaminarne una, di queste questioni particolari, o almeno di enunciarla per disteso, giacchè ce ne verrà chiarito tutto un lato di *G. e p.*, che raggiunge spesso l'arte ma è di natura spuria servendo a dimostrare la giustezza di certi concetti logici: si tratta del significato dei *capi* nella storia. Il Tolstòj ci ritorna su a più riprese, volendo dimostrare che « quanto più in alto sta l'uomo sulla scala sociale, a quante più persone egli è legato, quanto più potere ha su altri uomini, tanto più evidenti sono la predestinazione e la necessità di ogni suo atto »: onde « il re è schiavo della storia », e « la storia, cioè la vita incosciente, comune, la vita di sciame dell'umanità, si avvantaggia di ogni momento della vita dei re, come di un mezzo per raggiungere i propri fini »: giacchè « negli avvenimenti storici gli uomini così detti grandi sono etichette che danno il titolo all'avvenimento e, come le etichette, meno di tutto hanno rapporto con l'avvenimento stesso »; e « per quanto sembri strana a prima vista la supposizione che la strage di San Bartolomeo, ordinata da Carlo IX, non sia stata il prodotto della sua volontà, ma che egli abbia solo creduto di ordinarla, e che la strage di 80.000 uomini a Borodinò non sia accaduta per volontà di Napoleone (benchè egli desse l'ordine dell'inizio e del seguito della battaglia), ma che egli abbia creduto soltanto di volerla, — per quanto strana dunque possa parere questa supposizione, pure la dignità umana, che mi dice che ognuno di noi è uomo se non più, certo non meno di un Napoleone, mi comanda di ammettere questa risposta al quesito, e le indagini storiche confermano abbondantemente questa opinione »: sicchè, per esempio, « i soldati dell'armata francese andarono a uccidere e a farsi uccidere nella battaglia di Borodinò, non in seguito all'ordine di Napoleone, ma per impulso proprio », e qualora « Napoleone avesse proibito a quei soldati di battersi contro i russi, essi lo avrebbero ucciso e poi sarebbero andati a battersi contro i russi, perchè non ne potevano fare a meno ». Da tutto questo deriva che un capo può: o fare come Napoleone, appunto alla battaglia di Borodinò, dove « non fece nulla di pregiudizievole per lo svolgimento della battaglia » e « si tenne alle opinioni più ragionevoli, non fece confusioni, non si contraddisse, non si spaventò e non fuggì dal campo di battaglia, ma, con la sua grande tattica ed esperienza di guerra, tranquillamente e degnamente rappresentò la sua parte di capo apparente », ma peraltro si stupì che malgrado « tutti i metodi di prima, già invariabilmente coronati dal successo », non venissero « dopo due o tre ordini, due o tre frasi... marescialli e aiutanti di campo con felicitazioni e visi allegri »; o fare come Bagratiòn alla battaglia di Schoengraben, che « cercava soltanto di far vedere che quanto si faceva per necessità, per caso o per volontà dei singoli comandanti, era fatto, se non per ordine suo, almeno in conformità delle sue intenzioni », sicchè, se non altro, « la sua presenza era di straordinaria efficacia ». A meno che questo capo non sia Kutùzov. « Kutùzov non parlò mai di quaranta secoli che lo contemplassero dall'alto delle Piramidi, dei sacrifici fatti alla patria, di ciò che aveva intenzione di fare o di ciò che aveva fatto: egli non parlava mai di sè, non recitava nessuna parte, si mostrava sempre un uomo semplice, come tutti; e diceva le cose più semplici e più comuni. Scriveva lettere alle sue figliuole e a *M.me* de Staël, leggeva romanzi, amava la compagnia delle belle donne, scherzava coi generali, gli ufficiali e i soldati e non si opponeva mai a chi voleva dimostrargli qualche cosa »; d'altra parte, « questo stesso uomo così incurante delle sue parole nemmeno una volta in tutta la sua carriera ha detto una sola parola che non fosse in accordo con quell'unico scopo, al raggiungimento del quale mirò durante tutta la guerra »: egli ha una « straordinaria forza di penetrazione nel significato degli avvenimenti », che consiste « in quel senso patriottico che egli portava in sè in tutta la sua purezza e la sua forza », e proprio « questo sentimento fece sì che il popolo, per tante strane vie, contro la volontà dello tsar, scegliesse questo vecchio in disgrazia come rappresentante della guerra nazionale »: lui, poi « non escogiterà nulla, non intraprenderà nulla,... ascolterà tutto, si ricorderà di tutto, metterà tutto a suo posto, non impedirà nessuna cosa vantaggiosa e non permetterà nessuna cosa nociva »; null'altro, perchè « capisce che c'è qualcosa di più forte e di più importante della sua volontà: l'ineluttabile corso degli avvenimenti, e sa vederli, sa capire il loro significato, sa astenersi dal partecipare a questi avvenimenti e abdicare alla sua volontà, dirigendola ad altro »: sicchè « questa figura semplice, modesta e perciò veramente grande non poteva esser plasmata nella forma menzognera dell'eroe europeo, preteso guidatore di uomini, che la storia ha inventata ». Come si vede, Kutùzov per il Tolstòj è l'*antieroe*, perciò l'Antinapoleone; e tutt'e due, pur agendo in *G. e p.* come personaggi, sono troppo chiaramente simbolici per poter essere davvero vivi, cioè indipendenti dalle ragioni polemiche, extraestetiche dell'autore. Questi personaggi diremo così simbolici in *G. e p.* sono parecchi, e la loro atmosfera è di quella natura spuria cui s'è già accennato. Fra essi possiamo porre anche il principe Andréj Bolkònskij, che serve al Tolstòj per sperimentare e saggiare le più diverse teorie; benchè la descrizione della sua lenta morte, tanto per citare un esempio, sia fra le parti artisticamente più perfette del libro. Ma Napoleone e Kutùzov sono i più caratteristici; e non si può *fare* a meno di considerarli insieme, egualmente falsi ed egualmente veri ambedue. Sicchè fanno uno strano effetto quelli che si stupiscono del fatto che il genio Tolstòj abbia denigrato o voluto sminuire il genio Napoleone, e ammiriamo la figura di Kutùzov: tutt'e due infatti sono gli eponimi d'una concezione della storia; soltanto che Napoleone, il quale crede « causa della guerra gli intrighi dell'Inghilterra » mentre questa è una *causa inadeguata*, e pensa che dipenda da lui, « di *verser* o non *verser le sang de ses peuples* » mentre è obbligato « a fare per l'opera comune — per la storia — ciò che doveva esser compinto », è un personaggio pietoso e ridicolo; Kutùzov, invece, che quando uno gli parla è come se sapesse già « da molto, molto tempo » non solo quel che gli si dice, ma anche quel che gli si potrebbe dire, e come se tutto gli fosse « venuto a noia » e non fosse per nulla « quel che ci voleva », è un saggio, degno di ammirazione; per di più Napoleone rappresenta la violenza e il capriccio, Kutùzov la bontà e l'abnegazione; e il parallelismo si potrebbe continuare, se già fin da ora non si fosse in grado di giungere a una conclusione: che si biasima il Tolstòj per il suo Napoleone perchè è *antipatico*, e lo si loda per il suo Kutùzov perchè è *simpatico*, cioè con un criterio di distinzione che non può trovar posto in nessun genere di critica.

Alla figura di Napoleone si ricollega anche per molta parte una caratteristica di stile, che poi ci porterà alle soglie del mondo fantastico creato dal Tolstòj. Voglio parlare d'una certa tipica ironia, che ci sconcerta sempre, e a volte provoca in noi perfino una profonda reazione, giacchè sentiamo che la parte essenziale della questione è violentemente e come di nascosto sottratta alla nostra attenzione, di modo che siamo costretti a non aver più dinanzi se non un aspetto secondario o la sola apparenza. Se si parla di una battaglia, ci è dimostrato che Napoleone non ne era il colpevole perchè « non tirò un colpo e non uccise nessuno. Tutto fecero i soldati. Per conseguenza, non fu lui a uccidere la gente ». Per dimostrarci che le ragioni che di solito si dànno per spiegare l'origine della campagna di Russia sono insufficienti, ci sono fatti questi esempi: « Una causa come il rifiuto di Napoleone di ritirare il suo esercito di là della Vistola e di rendere il ducato d'Oldemburgo ha per noi lo stesso valore che il desiderio o il non desiderio del primo caporale francese venuto di prendere una seconda ferma: perchè, se egli non avesse voluto riprendere servizio e così avessero fatto due, tre, mille caporali e soldati, tanto meno uomini ci sarebbero stati nell'esercito di Napoleone e la guerra non si sarebbe potuta fare. Se Napoleone non si fosse offeso della pretensione di farlo ritirare oltre la Vistola e non avesse ordinato alle truppe di marciare innanzi, la guerra non ci sarebbe stata; ma se tutti i sergenti non avessero voluto prendere una seconda ferma, anche allora la guer-

(1) La versione di *Guerra e pace* dovuta alla duchessa d'Andria forma i voll. 5-10 delle opere complete di Lev Tolstòj, pubblicate dalla « Slavia » di Torino, nell'ambito della collezione « Il Genio Russo », diretta dal Polledro.

ra non ci sarebbe stata. Così pure la guerra non ci sarebbe stata senza gli intrighi dell'Inghilterra e se non fosse esistito il duca d'Oldemburgo, e se Aleksàndr non si fosse sentito offeso, se non ci fosse stato il governo autocratico in Russia, se non ci fosse stata la rivoluzione francese e successivamente il Direttorio e l'Impero, e tutto ciò che produsse la rivoluzione francese e così via ». Ma ecco anche un atto d'opera, come lo vede Natàsha Rostòva, a cui, in quella sera memorabile, « in quella disposizione d'animo così seria in cui si trovava, tutto ciò pareva bizzarro e strano »: « Al secondo atto la scena rappresentava dei monumenti e uno strappo nella tela figurava la luna, e delle ventole si alzarono sui lumi della ribalta, e cominciarono a sonare trombe e contrabbassi in tono di basso e da destra e da sinistra vennero fuori molte persone in mantelli neri. Questa gente si mise ad agitar le braccia e aveva in mano qualcosa che somigliava ad un pugnale; poi accorsero altre persone e trascinarono via quella giovane che prima era vestita di bianco e adesso di celeste. Ma non la trascinarono di colpo, stettero un pezzo a cantare con lei e poi finalmente la trascinarono via, e dietro le quinte furon battuti tre colpi con qualcosa di metallico e tutti caddero in ginocchio e cantarono una preghiera. Più volte tutte queste azioni furono interrotte dalle grida entusiastiche degli spettatori ». E subito ci viene il sospetto che non sia Natàsha a pensare così, Natàsha che era così musicale, che aveva nella voce « quella purezza verginale, quella incoscienza della propria forza, quel vellutato non ancora artefatto, che si univano talmente ai suoi difetti nell'arte del canto che pareva impossibile cambiare qualcosa a quella voce senza guastarla »: in quella descrizione si parla magari del « tono di basso », ma la musica ne è esclusa: sicchè non è se non il Tolstòj che ironizza, a suo modo, sul melodramma, considerando tutti gli accessori e trascurando la sua ragion d'essere. Per di più è da questo esempio che si può trarre, sia pure in forma immaginosa, una specie di spiegazione di questa particolare ironia: tanto qui, come negli altri casi citati, il Tolstòj è nella condizione d'un sordo che, non sapendo cosa sia un concerto, càpiti, poniamo, all'Augusteo, quando ci diriga Victor De Sabata, e debba, per forza di cose, stimare un pazzo quel signore che si sbraccia chi sa perchè, e salta, e si affanna, facendo però sempre attenzione a non lasciarsi sfuggir di mano una certa bacchetta evidentemente magica.

Ma quando non vi insinua i propri spunti polemici, il Tolstòj coglie sempre l'essenziale delle sue creazioni fantastiche, onde può renderle con mezzi semplicissimi. Allora ogni parola contribuisce potentemente a creare quella data atmosfera, e ha in noi una risonanza che trascende il suo significato originario, ma soltanto per giungere a un senso più intimo. E uno dei passi di *Guerra e pace*, che appunto per questo, ci è più caro, è quello in cui sono descritti Natàsha e Nicolàj che « passavano in rassegna, sorridendo, non col piacere delle malinconiche rimembranze senili, ma con quello dei poetici ricordi dell'adolescenza, quelle impressioni del più lontano passato dove i sogni si fondono con la realtà, e ridevano dolcemente, rallegrandosi di non so che cosa ». Sono dialoghi brevi, esili, aerei: « — E ti ricordi, — disse Natàsha con un sorriso pensieroso, — tanto, tanto tempo fa, quando eravamo proprio piccini, che lo zio ci chiamò nello studio (eravamo ancora nella casa vecchia), ed era buio; noi andammo, e c'era là in piedi... — . — Un negro, — continuò Nikolàj con un sorriso di piacere — Come non ricordarsi? Io ancora non so se era davvero un negro, se l'abbiamo veduto in sogno o se ce l'hanno raccontato —. — Aveva i capelli grigi, ti ricordi, e i denti bianchi... Stava in piedi e ci guardava —. — Vi ricordate, Sònja? — domandò Nikolàj. — Sì, sì, mi ricordo anch'io qualche cosa, — rispose timidamente Sònja. — Io ho domandato di questo negro a papà e a mammà, — disse Natàsha. — Dicono che non c'è stato mai un negro. Eppure tu te lo ricordi —. — Altro! Come se fosse ora, vedo i suoi denti —. — Come è strano! Era come un sogno. Mi piace —. — E ti ricordi quando facevamo ruzzolare delle uova nel salone, e tutt'a un tratto due vecchie si misero a girare sul tappeto? Era vero o no? Ti ricordi com'era bello? —. — Sì. E ti ricordi quando papà tirò col fucile, davanti alla casa, con un abito turchino ».

Come è notevolissimo l'effetto tragico che il Tolstòj ottiene con la solita sobrietà, descrivendo il vecchio principe Nikolàj Bolkònskij, generale del tempo di Caterina II, sarcastico dispotico maniaco, ma pieno d'acutezza e di energia, ch'è stroncato da un improvviso insulto di paralisi: « La principessina Màrja balzò alla porta, e poi, per una viottola fiorita, corse sul viale. Le veniva incontro una gran folla di militi e di domestici e in mezzo a questa folla *alcune persone conducevano sotto braccio un piccolo vecchio in uniforme, carico di decorazioni* ». Di quella vita impetuosa, allietata dalla fama e dalla potenza, non era rimasto che quello; e il Tolstòj non adopera una parola di più del necessario per dirlo.

Ma, pur non volendo soltanto sgombrare il terreno all'esame della poesia, ho già portato esempi dell'espressione artistica del Tolstòj in *Guerra e Pace*. Ne voglio aggiungere ancora uno: il ritratto di Nikolàj Rostòv che riceve il battesimo del fuoco: Rostòv, che stava sul fianco sinistro, a cavallo del suo vistoso Gràcik, aveva l'aspetto felice dello scolaro chiamato, davanti a un gran pubblico, a un esame nel quale è sicuro di distinguersi. Egli guardava tutti col suo sguardo puro e luminoso, come se chiedesse di fare attenzione al modo come egli stava tranquillo sotto le palle. Ma anche sul suo viso si mostrava intorno alla bocca, contro la sua volontà, quel medesimo segno di un certo che di nuovo e di severo ». Qui, oltre che l'arte, c'è la profonda umanità di Lev Tolstòj.

LEONE GINZBURG.

IBSEN (1828-1906)

Nell'omaggio recente, che in occasione delle feste centenarie si rese in patria e fuori alla sua memoria, la nota critica dominante fu che Ibsen, entrando nella storia, usciva dalla vita. La sua opera tragica, passata definitivamente dalla scena al libro, diventava freddo solenne monumento d'arte che si visita con rispetto, ma cessava d'essere mondo di fresche e frementi creature colle quali si entra in rapporto di umana simpatia. E veramente giudicando dal fatto superficialissimo, che la sua produzione teatrale dal clamoroso successo di qualche decennio fa è caduta con rapido tramonto nell'oblio quasi totale d'oggi, donde certo non valgono a trarla le accademiche riesumazioni suggerite dalle circostanze presenti, i più severi giudici d'Ibsen avrebbero ragione di considerare morto per la nostra coscienza estetica il dramma da lui creato. La qual sentenza sarebbe giusta soltanto ove chiamassimo vita l'attualità singolare e caduca d'un determinato momento psicologico, e non piuttosto la permanente universalità dello spirito.

Nessun dubbio intanto, che le aspirazioni dell'anima europea nella seconda metà del secolo scorso ad una drammaticità nuova sembrarono aver trovato in Ibsen il loro interprete. E il fatto stesso che i suoi lavori oggi non si rappresentino quasi più, mentre poi tutto il teatro contemporaneo, massimamente quello russo, che è il più originale e contiene forse i germi d'un prossimo rinnovamento, ne serba evidente l'impronta, ne continua le direttive, ne sviluppa i motivi, dimostra come ormai il dramma ibseniano abbia avuto quella consacrazione storica e abbia raggiunto quel valore di classicità, che sottraendolo alle capricciose oscillazioni di gusto d'un pubblico raccogliticcio, gli assicura il rispetto che circonda solennemente i monumenti dello spirito, sui quali l'ala del tempo ha di già disteso la patina di una bellezza imperitura.

Contrariamente a quanto affermano detrattori superficiali, balzano tuttora vive e reali dalle sue scene cinque o sei immortali figure di potente e originale rilievo, che foggiate al fuoco della sua fantasia hanno potuto varcare il cerchio magico, di cui il Cherubino della poesia difende colla sua spada l'accesso, e acquistare nel regno della bellezza un incontestabile diritto di cittadinanza.

Lascio volentieri in disparte tutto il suo teatro di carattere mitico-storico e simbolico: quello che va dal *Catilina* (1850) ai *Pretendenti alla corona* (1864) e anche quell'altro che nella grande trilogia lirico-drammatica abbraccia i vasti poemi di *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1869) e *Imperatore e Galileo* (1873). Il vero Ibsen non è ancora lì, non ostante i pregi altissimi di poesia, di energia e di pensiero, che quelle opere possano rispecchiare. Il lirismo per un lato, l'allegorismo morale per l'altro prendono ancora troppo la mano al poeta, che non sa dominarli nè contenerli entro fantasmi scenici di giusta misura, di schietta umanità di sicuro contorno. La realtà gli sfugge o si smarrisce in un sogno vago e nebuloso, l'espressione verbale si fa troppo spesso enfatica. Il profeta biblico si è messo al posto del poeta drammatico; il chiomato e barbuto Wikingo, duro a sè e agli altri, incide sulle palpitanti carni dell'umanità colla punta della sua penna sanguinose ferite con non minor crudeltà di quello che i feroci antenati della saga scandinava facessero colla punta della spada. Tanta violenza pagana congiunta a tanto rigorismo cristiano non son fatti per consentire alla sua Musa libere e vitali espressioni di arte.

L'eterno femminino, a cui, nelle stupende figure di donna da dolci o bizzarri nomi esotici indimenticabili, il suo fine intuito estetico suggerì di affidare la delicata missione di portare nel mondo delle parole e dei gesti scenici il verbo del suo vangelo morale, pel momento oscilla ancora indeciso tra i due opposti poli della fierezza selvaggia d'una nordica Walkiria o d'una biblica Giuditta come Hjordis, e del più puro spirito d'umile amore a devoto sacrificio come Solveig.

La vera rinnovazione teatrale compiuta dal tragedo scandinavo comincia con *Casa di bambola* (1879), il primo dramma che seguì l'indirizzo realistico moderno. Nora è creatura primaverile, è poesia vivente appunto perchè realtà immediata, è il più bel fiore umano che Ibsen abbia colto nei giardini della sua fantasia, ed è anche il più vero, il più spontaneo, il più attraente de' suoi personaggi, espresso coi mezzi più suggestivi e insieme più semplici. La piccola fragile pupattola della casa di Helmer, così dolce e carezzevole nell'ingenuo abbandono del gioco coi suoi bimbi, così birichina nell'atto di frangere golosamente coi bianchi dentini i confetti, è poi quella stessa che qualche scena dopo si trasformerà nella terribile ragionatrice, modello a tutte le *suffragettes* dell'avvenire per intavolare col proprio marito le gravi discussioni sulla donna, il suo destino e il suo diritto, che hanno fatto di questa composizione drammatica *la dichiarazione dei diritti della donna e della moglie* nella storia contemporanea della Rivoluzione femminista.

I più accusano Ibsen di un vero delitto di lesa-poesia. Perchè si compiacque di guastare colle stesse sue mani la creatura del proprio sogno! Era un fiore umano, ed è diventata la pagina d'un libro. Ma forse nessuno ha visto ciò che vi possa essere di vero, secondo la legge dei contrasti, in questa rapida metamorfosi. Se sotto la dura lezione della vita la donna cessa di essere un grazioso giocattolo, essa deve diventare immediatamente un formidabile problema psicologico e morale.

A proposito di Nora, si è in genere affermato (e per tutti cito lo Spengler *Der Untergang des Abendlandes*, I, 33,45 in nota « *Nora ist das Urbild einer durch Lectüre aus der Bahn geratenen Provinzlerin*) che il teatro ibseniano tradisca le sue origini provinciali e non rappresenti la vita moderna e la nostra civiltà cosmopolita. La sua patria stessa, la Norvegia, come gli altri paesi scandinavi, per posizione geografica, per funzione politico-economica, è fuori dell'orizzonte mondiale contemporaneo, è essa stessa provincia. Ma si potrebbe domandare: ha mai veramente esistito un teatro che esprimesse lo spirito cosmopolitico? Anche il teatro classico è stato quello d'un microcosmo greco, non d'una città ellenistica. Esso sorse nell'Atene di Temistocle e di Pericle, non nell'Alessandria dei Lagidi, nella Roma dei Cesari o a Costantinopoli imperiale. Qui, caso mai, abbiamo soltanto spettacolo pubblico, il circo o l'ippodromo. Nemmeno le grandi metropoli moderne Parigi, Londra, Nuova-York sembrano terreno molto favorevole a una qualche vera espressione drammatica, ma piuttosto a grandiosi spettacoli di coreografia teatrale. Del resto il trionfo del cinematografo nella civiltà mondiale è per se stesso eloquentissimo. Forse la ragione sta in questo che i valori qualitativi dell'individuo vi sono in ragione inversa di quelli quantitativi della società.

Del gruppo dei drammi realistici, che seguono a *Casa di bambola*, il primo *Spettri* (1881) svolge sotto i nostri occhi con rilievo di plastica severità e stile lapidario il mistero della doppia fatalità ereditaria, quella dei corpi nell'atavismo e quella degli spiriti nella tradizione, mentre *Un nemico del popolo* e *L'anitra selvatica* (1882-1884) pongono l'identico problema della verità, ma lo risolvono in maniera opposta: là quel testardo apostolo, che è il dottor Stockman riassume il suo vangelo nell'energica frase: « le verità invecchiate sono come il prosciutto rancido, esse producono lo scorbuto sociale », e si intuisce che in fondo ha ragione, o che dopo tutto la verità nuova, quella della scienza, finirà per trionfare, perchè essa è in sostanza la salute e la felicità di tutti al di sopra dell'interesse e dell'egoismo di qualcuno legati alla menzogna o al pregiudizio: invece qui è precisamente il contrario, e quando in quel microcosmo di volgari egoismi e di sacrifizi purissimi raccolti nel granaio degli Ekdal entra la verità personificata nell'eccentrico Gregorio Werle, con essa penetra anche la sventura e la morte; a noi ci augureremmo ch'essa non fosse mai stata svelata perchè quel gentile uccellino di Edwig, che per sua causa va a svolazzare tristemente nel regno della notte eterna, continuasse invece a cinguettarci d'attorno.

La donna del mare (188) volontariamente enimmatica, è pur sempre una bella poesia di mistero, donde emerge assoluta l'affermazione del diritto alla libertà dell'anima, che trova nell'oceano il suo simbolo adeguato, laddove *Hedda Gabler* (1890) turba più che non commuova per eccesso di violenza e sensualità pagana. Ma su tutto questo gruppo eccelle e vince per potere di suggestione *Rosmersholm* (1886), la più pura la più poetica e libera tra le tragedie di Ibsen, come del successivo gruppo dei drammi simbolici, che vanno dal *Costruttore Solness* (1892) al *Piccolo Eyolf* (1894) e al *Quando noi morti ci desteremo* (1899), la opera incomparabilmente più forte è il *Gian Gabriel Borkman* (1896).

Ho già in altro luogo (Prefazione alla mia traduzione dal testo originale di *Rosmersholm*) esposte le ragioni di questa superiorità estetica di *Rosmersholm*, che trova concordi nello stesso giudizio un teorico dell'arte, come il Croce, o un tecnico del teatro, come il Bernstein. Dirò qualcosa del secondo capolavoro, che è stato anche recentemente ricondotto sulle nostre scene.

E' il dramma eroico dell'orgoglio fulminato dal destino: Borkman è un Napoleone degli affari, stroncato alla sua prima battaglia. Campione abbattuto, ma indomito, egli sconta nella sua superbia fiaccata il peccato inespiabile d'aver tradito l'amore, di averlo ucciso nella creatura che lo amava e che egli stesso amava. Il figlio del minatore, Gian Gabriel come lo chiama la gente dal suo prenome alla maniera dei principi, ha sognato il dominio, ha voluto la potenza del mondo. Nelle viscere delle aspre montagne natie ha indovinato i nascosti tesori del duro metallo che, fatto macchine, ferrovie piroscafi, porterà attraverso le terre e i mari la ricchezza e il benessere agli uomini. Per questa brama di dominio Borkman ha sacrificato l'amore di Ella, l'ha venduto alla sua ambizione. Ma la sorte l'ha tradito a sua volta, facendolo precipitare ai primi passi della marcia trionfale. L'onnipotente direttore della Banca, accusato di malversazione, va a finire in galera. Ed ora allo schiudersi del dramma, scontata la lunga pena, isolato dal mondo che lo disprezza e dalla famiglia che ha rovinato, noi non lo vediamo ancora, ma lo sentiamo già presente, udiamo il suo passo inquieto di vecchio lupo chiuso in gabbia, là nel piano superiore della casa, dove si è sequestrato, ma donde a un certo momento vorrà evadere verso l'aria libera per ricominciare la vita, per ritentare la febbrile conquista di quel mondo, che è suo.

Nella scena culminante, verso cui l'intero dramma gravita, noi sappiamo finalmente qual sia stato il vero delitto di Borkman, che non è quello onde fu condannato come barattiere e ladro dalla giustizia degli uomini. Chi lo accusa e condanna ora è Ella, la donna amante e amata, che Gian Gabriel ha sacrificata. Il vero delitto egli l'ha commesso verso di lei, l'ha commesso verso se stesso. (Atto II, nell'ed. ted. delle *Sämt. W.*, V. 434 e seg.). Ma questa veemente apostrofe di Ella può definirsi il punto di vista femminile del problema. C'è anche il punto di vista maschile; c'è la difesa di Borkman. Perchè s'indusse egli a concludere l'orribile patto di vendere l'amore, come Faust cedette l'anima (e l'amore non è poi che l'anima stessa)? Borkman lo fece per il potere, ossia per l'azione sul mondo e in favore del mondo. Precisamente come accade di volere a confessare a Faust nell'ultimo istante del suo infinito desiderare a tendere senza posa. A guardar bene Borkman può ancora giustificarsi. Il suo atto apparentemente egoistico, è invece negazione dell'egoismo. Non è infatti l'amore dell'uomo la più alta affermazione di sè, nascosta sotto la parvenza della dedizione, mentre il potere è l'opposto? Il potere è per gli altri, l'amore per sè. Borkman volle dunque superare quell'egoismo a due, che è appunto l'amore. Anche Faust ha sacrificato Margherita per gettarsi nel mondo, ed è stato redento, non per l'amore di Margherita, bensì pel proprio sforzo.

> *Gerettet ist das edle Glied*
> *Der Geisterwelt vom Bösen:*
> *Wer immer strebend sich bemüht,*
> *Den können wir erlösen.*

E' vero però che ad Ella resterebbe ancora una parola da dire: nell'amore della donna che è segreta aspirazione alla maternità, Ella lo afferma recisamente (ib. 441), non è celebrata solo la ineffabile gioia della vita singola, ma anche quella superiore della specie, e questa implica la rinuncia dell'individuo e la sua sofferenza. Amore è anche dolore, è accettare e soffrire per gli altri (*du hast mein Leben um die Freude und das Glück einer Mutter betrogen. Und auch um die Sorgen und Tränen einer Mutter. Und, siehst Du, das war für mich vielleicht der schwerste Verlust*).

Ecco ciò che Gian Gabriel ha rinnegato in lei. Nel bellissimo contrasto ciascuno dei due difende una causa che non è solo la sua; e l'uno e l'altra hanno superato l'angustia dell'egoismo e si confondono per così dire colla umanità, quella presente e quella futura. Giungiamo alla scena finale: l'evasione di Borkman dopo sedici anni di reclusione, della cella e della casa; la sua fuga verso la vita. Un senso di liberazione domina sovrano: anche i figli vogliono vivere e fuggire il carcere delle pareti domestiche: ciò fa Erhard, il fatuo figlio di Borkman, ciò fa la piccola Frida, la figlia del vecchio Foldal, che è un altro fallito della vita come Borkman, fallito nel suo sogno di poeta che non mai potuto attuare, e al quale questi dice brutalmente ma con giustizia: « No! tu non sei un poeta ». Ed a ragione; poeta è stato chi si è fiato un mondo da costruire e per compierlo ha osato anche il delitto! Il grande grido va ora verso la felicità, la gioia del vivere, e nella corsa alla vita nel fitto buio della notte, mentre squillano le campanelle d'argento che scuotono i cavalli attaccati alla slitta, i figli, assisi dentro comodamente, volano sulla neve al loro destino, passando ove occorra sul corpo dei genitori.

Ella sta a fianco dell'indocile lottatore: dinanzi a loro si spiega una natura selvaggia: aria, foresta, montagna, notte e neve. In faccia allo stesso spettacolo entrambi rivivono in quell'istante i sogni inattuati, i desideri inespressi del passato; raccogliamo le ultime voci dei loro spiriti ansiosi. Che cosa si svela a lui? Nel sogno finale Borkman vede il mondo che non ha creato se non nella ardente immaginazione, fatto finalmente realtà; i tesori delle miniere sono messi allo scoperto, le fabbriche

sono in moto, le navi fanno la spola sugli oceani, il lavoro, la ricchezza e la felicità affluiscono alle dimore degli uomini. Che cosa si rivela a lei? Nel paesaggio invernale sepolto sotto la neve Ella vede il cimitero dei propri affetti, il morto mondo delle gioie e dei dolori, che non ha vissuti. La defunta realtà dell'uno è la vivente poesia dell'altro.

E la donna trova ancora una volta qui la parola vera e finale da dire all'uomo, che proteso in una brama infinita verso i tesori che giacciono tuttora sepolti e morti nelle latebre oscure della montagna, con disperato appello d'amore li chiama a sè, essi che anelano alla vita con tutto il suo splendido corteo di potenza e fulgore.

«Laggiù appunto sta sepolto il tuo amore, là dove sempre è stato. Il tuo amore l'avevi posto laggiù nella notte. E invece qui sopra, alla luce del giorno, c'era un cuore umano vivido e caldo che batteva per te. Questo cuore tu l'hai spezzato... che dico! peggio, mille volte peggio, l'hai barattato.... E perciò ti predico che mai e poi mai conseguirai il premio che ti sei ripromesso da quell'assassinio. Mai tu entrerai vincitore nel tuo freddo e fosco regno».

E di fatto in quel punto stesso una mano di ferro attanaglia il cuore del vinto Titano ed egli le si abbatte per sempre d'accanto.

Zino Zini

Schubert, anima idillica, elegiaca

Siamo lieti di pubblicare, per onorare Schubert, una parte della originale appassionata conferenza letta dal prof. Arturo Farinelli nell'aula magna del Liceo musicale di Torino, e che presto apparirà, insieme con l'altra su Beethoven, pubblicata in volume.

...Certo questo mondo schubertiano, tutto calato nell'interiore, nella vita più intima, animato dal sentimento più schietto e intenso, è un mondo idillico, fatto di semplicità e di candore, remoto dalle note più acerbe e dai contrasti più stridenti. Negli occulti dominii dell'anima sono combattute le tragedie, senza asprezze e sollevamenti alteri. La vita era modestissima, povera di eventi, raccolta, tutta intima, guidata dal dovere e dalla rinunzia. La sua arte, una cerchia di amici a cui confidarsi, il sollievo della campagna, dei verdi colli, nella povertà meno disperata. Nella città gaudente era pur solitario. Per pochi spiragli vedeva il mondo; e, dove era frastuono e tumulto e vanità di apparenza, fuggiva. Il suo gran vigore spirituale doveva manifestarsi sempre nell'intimità, lungi dalla folla, fuori dalle tribune; *still*, amante del silenzio, specie di romita, doveva passare e tragittare questo ricco donatore di suoni e di canti ad un universo. Idillica in fondo anche la sua musica, quella pur creata per i teatri, quella più grave per la chiesa, e i cori stessi più ampi e solenni, l'orchestrazione sinfonica più ricca. Nelle grandi sale la creazione schubertiana è come smarrita; occorreva sempre il piccolo mondo, che riconoscesse il cuore e non lo offendesse; musica da camera, musica vibrata tra le pareti domestiche; a più ampie risonanze non voleva aspirare; e sollevava tacito i suoi inni più gloriosi, temente che l'arte sua, il respiro dell'anima, perdesse di sincerità, di calore, di devozione e di fede.

Questo suo respiro dell'anima lo poneva nei motivi più semplici, nei quadri più modesti della vita. Appunto per quella sua immensa capacità emotiva, tocco da un nulla, vibrante al minimo tremito e sgorgante sempre nella pienezza degli affetti, la sua lirica doveva raccogliersi nel cuore delle piccole scene, staccate dagli spettacoli grandiosi e maestosi. Lo stormire delle fronde, il rumoreggiare d'un rio scorrente, il gorgheggio soave di un uccello, una distesa di luce serena tra i prati, e l'ombre battute entro le selve, il pallido riflesso della luna, la mola di un mulino che gira sulle acque nella solitudine placida e misteriosa, il tiglio sollevato sui piani, un suon di corno che ondeggia e rompe gli alti silenzi, e le scene di amori più soavi, il bacio che scocca; qui si trova lo Schubert più intimo, più dolce, che vi raddoppia e intensifica il sentimento, il pittore più leggiadro che mai colorisse coll'arte del suono ricreatrice di tutto.

Le inquietudini dei romantici erano passate a lui, non per sconvolgerlo col tetro e l'orrido, ma per aprire il sentimento; non per aprirgli i vasti orizzonti e lanciarlo agli abissi dell'infinito, ma per concentrarlo timidamente in sè, e raggomitolarlo nel suo eremo. E concreta questo suo delicatissimo sentimento; lo impregna della sua dolce dura terra; non sa di voli nel trascendentale. Il vuoto lo spaventa; il suo luminoso etere ride sul suo cammino solido, tra le genti umili, il popolo che ama e di cui conosce ogni segreto. Dei romantici, gli Schlegel, Novalis, accoglie alcune liriche che trasfonde nella lirica sua; ma non sa o non cura le loro dottrine, il pensiero stesso gli trasmigra, quando non l'invada del suo sentimento. L'aborrimento per le teorie e il ragionare sottile, la sublime ignoranza lo preservarono fanciullo, ingenuo fanciullo nell'interezza della sua verginità e del suo candore. Tanto lo attraeva Walter Scott, da riprodurne, nella sfera sua, e nelle più leggiere sfumature, i paesaggi dell'anima: e i suoni, come voci elementari, dovevano rendere le cavalcate notturne, feste e tornei, e il sussurrare misterioso tra le rovine dei castelli e le spiaggie lacustri, e la baldanza dei cavalieri e il sospiro delle dame e delle donzelle, e il fremito dei cavalli, il corno del postiglione corrente per i villaggi deserti.

Le fate lo cullavano benigne, e mormoravano leggende e fiabe e misteri: spronavano la fantasia, destavano sogni e visioni. Così veniva abbellendosi, colorandosi il crudo reale. E l'incanto si produceva, con un battito magico, dove più paurosa appariva la vita. Ogni squallore vestiva il suo verde. E l'azzurro di un lembo di cielo era su tutto. Bisognava perdurasse in quell'atmosfera di sogno, in cui si tuffavano gli spiriti migliori della sua terra, e l'intensificasse lui stesso, smarrendo come la cognizione del tempo e dello spazio, pur restando nel concreto dell'arte sua, preciso, chiaro, limpido, non oscillante mai, anche nei minimi rapidissimi abbozzi. Riconosceva pur lui nel sogno il maggiore pregio della vita. Dovevano discendere i sogni dal cielo, come ere disceso lui, e avvolgerlo mollemente, e socchiudergli gli occhi che vedevano oltre le lenti, le piante. Appunto per rendere la vaghezza del sogno doveva invaghirsi della tonalità in minore, che è la dominante in lui, e perdurarvi sino ai passaggi, diresti insensibili, nella maggiore, quando occorreva esprimere il destarsi alla vita, il togliersi alle malinconie e alle oppressioni. Vi sembrerà che egli canti allora nel sogno gli andanti e gli adagi più soavi — pensate al «Forellenquintett», alla melodia così carezzevole nell'andante dell'ottetto, all'assorbimento nel sogno con cui s'annuncia e s'apre ancora l'ultima sinfonia. Scendeva allora per accogliere i misteri più ascosi della sua anima sognante, le vibrazioni più intime. Fuori del mondo delle sue armonie stende un racconto breve e simbolico, ed è: «Il mio sogno». E sembrava in esse una sola vita col suo intimissimo Moritz von Schwind, pittore romantico tutto fiabe e leggende, sognatore come lui, appassionato d'ogni scena idillica, resa con tanta mollezza e leggiadria e squisitezza di colori e di linee dal pennello vivificatore.

Meno vaporoso e tenue riusciva ancora Schubert dello Schwind; sognava, ma aveva pur sensi aperti e vivi; le note delle sinfonie della sua vita sono come tangibili, di una estrema chiarezza, sempre remotissime dalle nebulosità dei romantici dissolventi. Quest'artista tutt'anima amava pur sempre la bella forma corporea; vuole contorni marcati, netti, decisi, anche nelle figure del suo sogno più evanescenti. Figlio del dolore e degli spasimi del suo cielo, ma ha piacere alla vita; di succhi terrestri doveva pur nutrire la sua arte divina. Tutto avvince a sè, incapace d'odio e di disprezzo; non ha maggior tenerezza il bimbo più delicato; fonde in lagrime quando si trova innanzi, a Salzburg, il monumento del suo Haydn; come raggiungerà lui la calma e chiarezza di quel sommo? Mozart gli appare creatura celeste, nato per gettare nelle anime semenze di vita migliore e più fulgida. Aspira ad un posto, che non ottiene, e benedice ancora chi lo vince, uomo di valore sicuramente, pensa; e si darà pace.

L'innata bontà doveva riverberarsi nell'arte; fra le malinconie infinite, scorreva un fluido leggero: gioia, tripudio, sollievo di affanni e pene, il riso che imperla la lagrima; a volte la vitalità non si contiene ed erompe (come nella sonata in re,) in inni di gioia e di festa. Quei suoi allegri, i trii, gli scherzi hanno scoppi di gioconda ilarità, dilagano e squarciano ogni nube sorgente. Un tema poteva derivare dai maestri, battere Beethoven il ritmo iniziale; ma la vita è pur interamente schubertiana; gli affetti tumultuano; la foga è indocile; a torrenti passano le armonie, come spinte da demoni e spiriti; nell'ultimo quartetto, nella sinfonia estrema è ancora, in mezzo a tanta gravità, tanta gaiezza scherzosa, un umor fine che non si scompagna dalla grazia. Si arrendeva così il musicista poeta ai suoi ameni inganni e alle dolci illusioni; e alla pioggia delle immagini, anche nelle avversità più dolorose, correva con lo spirito di eterna salute e freschezza.

Al ritmo marziale costringe spesse volte i suoi fantasmi, e par li allinei baldanzosamente come militi, pronti agli assedi e alle conquiste: le marce più briose battono a quattro mani sulle tastiere del pianoforte, quando già la vita sta per chiudersi. Più frequenti, più invadenti ed esplodenti i ritmi di danza; irresistibilmente il lirico fanciullo era mosso ad afferrarli; gridavano la natura viennese e la sua natura: scioglievano lo scherzo; e mollemente si piegavano ad ogni onda di sentimento e raffiguravano una storia dell'anima, con singolarissima grazia e destrezza, in tutti i viluppi della gioia, del dolore, con tutto il fascino della bellezza ammaliatrice e tutta l'ardenza del desiderio e tutto l'abbandono della tacita rassegnazione. Più che preludi alle danze di Länner e di Strauss, i valzer sentimentali, i minuetti, le danze tedesche dello Schubert sono una manifestazione piena della grazia innata e del femminino eterno Schubertiano che viveva ed operava, divertiva accanto alla virile robustezza. Talvolta il ritmo aveva come ali, si faceva appassionato, selvaggio, e accoglieva arie e motivi popolari, uditi nell'Ungheria, accordi e sincopi che ritornano frequenti, anche al chiudersi del «Gran Duo», e poi ritocchi delle melodie slave, e eu. talvolta puro accorreva, per impeto o per capriccio, aggiunti come rinforzo alle note di malinconia e di tristezza fondamentali e predominanti nell'opera di questo creatore ingenuo e sereno, che i superficiali pretendono ancora aperto ognora unicamente alla gioia del vivere.

E appena sapremo il martirio interiore di quest'anima, che si espandeva nelle note diluvianti, ma rifuggiva da ogni chiassosa manifestazione e si trincerava nel silenzio e nel suo dolore. Appena conosceva vera letizia e giocondità chi ha pur dato tripudio e sorriso d'arte sconfinato alle genti. E dolevasi Schuberth che il mondo gioisse appunto così apertamente di quelle sue opere che al generarle davano a lui la sofferenza maggiore. Assorto e grave fin nell'infanzia, impacciato in ogni faccenda pratica, solo cogli amici più fidi di infinita cordialità. Avrebbe messo in note un cosmo intero, e si ribellava a scrivere lettere. Quelle poche che si raccolsero, perle pur esse, mal'e avvertite dai letterati e dagli esteti, e i frammenti di un diario, i guizzi di pensiero che allineò lui stesso, attestano l'insanabile mestizia e il gravitare ostinato verso la sventura e il pianto. Infine, esce a dire, quale altro stimolo possiamo avere nelle ore di tanta solitudine, che la sventura? E che faremo noi dell'ambita felicità? L'idillico uomo sa la tragedia degli umani destini; non si rammarica, non accusa, ma attesta la misera labilità del mondo, la gelida incomprensione e indifferenze che ovunque ci sorprende. Si vive, passando accanto gli uni agli altri, senza intendersi veramente mai, e non mai congiungerci, o, conosciuti appena, ci disgiunge una eternità. Questa realtà è ben triste, e, se non si abbellisce con la fantasia, chi mai la tollererebbe!

Le poche esperienze non davano al cuore che amarezza; e presto lo avvolse e lo strinse il velo della malinconia; e corsero le ombre sul suo capo che ergeva pur ridente al cielo. Una dolce mestizia nei primi anni, la «Wonne der Wehmut», cara anche al Petrarca; ma poi un affanno più cupo, una malinconia più tetra; il velo si addensa, le nubi fanno ressa; l'angustia opprime, e non si raffrena il pianto. Più che la dolcezza e soavità, la tenerezza e la grazia, è caratteristica nell'opera schubertiana, anche nei bizzarri capricci e scherzi e tripudi, la nota persistente di malinconia e di tristezza; la ritrovate nei «Lieder» migliori, nei quartetti e nelle sonate, nelle prime come nelle ultime sinfonie, e singhiozzano clarinetti e oboi il lamento elegiaco, che il violoncello esala e distende con raddoppiato accoramento. L'adagio nella *Tragica* solleva al cielo, sorretto dai violini, il canto melodico, di una indicibile afflizione; passa ad uno degli ultimi quartetti, sempre nella tonalità minore, culleto de nuovo dolore, il triste canto che si esalò nella lirica musicata «La morte e la fanciulla»; appena tumultua, come avviene nell'ultimo quartetto, una passione sfrenata e si accentua un impeto gagliardo di vita, e subito è promuto, dolce e tenero, e poi stringente e cupo, l'affannoso lamento. Con una molle cantilena del dolore, così robusto come ora di forze ancore, congedava le sue liriche sinfoniche; lo distende, senza fine, l'adagio dell'ultimo quartetto. A che aspiri, o poeta, e tanto tarda a riaprirsi il tuo cielo? Tra lagrime, non con la fermezza beethoveniana, grida, singhiozzando il suo «Entbeheren-selbst entbeheren» e s'indugia, soffocato dal pianto, l'oboe nell'andante dell'ultima sinfonia, per spandere, sereno ancora, il canto soavemente e profondamente malanconico della rinunzia e della rassegnazione; poi uno strappo, un violento asciugar delle lagrime, il silenzio imposto al cuore che geme, la tonalità si muta improvvisa: bisogna sperare, risorgere, salire, ridere al cielo.

Decisamente, Schubert è il poeta della elegia e della rinunzia, fratello nello spirito all'elegiaco Grillparzer. Con un lamento esordisce «Hagars Klage»; e il «Klagelied» si rinnova instancabile. Il canto della *Wehmuth*, è pur quello che Dio gli pose più possente nel cuore, e ordinò lo ricantasse a tutti i sensibili e gli afflitti, e lo rinnovasse colle melodie più dolci sorgenti nell'anima senza fine. E come non c'è mai dolore aspro o crudo, veemenza tragica o disperazione in questo canto, non è pur mai mollezza o languore, mai un sentimentalismo che mortifichi o uccida il sentimento. Il varco è aperto alla lagrima; ma alle tempeste della vita è tolto il tremito, l'occhio schiarito. Al di là, sopra di noi, in altri cieli, sorrideranno mondi migliori «schönere Welten», come Schubert canta nella sua Preghiera. Sempre vi sarà uno squarcio di sereno e di azzurro: e potrà lenirsi il dolore col balsamo dell'arte. E immancabile sarà il conforto: e ti rallegrerai ad ogni duro destino; purchè tu all'alto aspiri, non chiuda il cuore la «Sehnsucht» il respiro del dolore. Tale *memento* per la vita veniva da chi raddolciva ogni spasimo con la sua arte divina, e metteva tutta l'anima nel canto Goethiano che ancora sublimava: «Nur wer die Sehnsucht kennt, weisst was ich leide».

L'elegia, come spontaneo respiro del cuore, è un bisogno di liricamente esprimersi, di esalare l'eterno canto, sorgente da ogni minima vibrazione di affetto e di sentimento che fanno del musicista Schubert il più sensibile, il più fine e il più schietto dei poeti. Come spiegare il miracolo di questo suo immediato trasfondere delle liriche che trasceglie dai contemporanei, e, risalendo i secoli nel suo canto, che vivifica accentuandone il tono, l'ispirazione dominante, senza alterarla mai, se non si suppone un inesauribile fondo di poesia in lui, la necessità di dar forma, anima musicale alla poesia sua propria, che gli sgorga dall'intimo e che nessun argine può trattenere? Una lirica goethiana, schilleriana, heiniana o petrarchesca, metastasiana, non si completa col nuovo canto nelle cadenze della melodia o declamazione novella; può dirsi finita; altra espressione non occorre. Adagiata nelle note schubertiane acquista come una seconda anima lirica, quella giacente, obliata, risonante nel poeta musicista, che la scopre con divino istinto e magico finto, e ne rende il palpito, l'intera vita.

E vita nuova riuscì a infondere a mezzo migliaio di liriche, con la rapidità del lampo; venivano così docili, sonanti le onde melodiche, come da un mare senza spiaggia. E come carezze del cielo passavano ai canti ricantati. E il poeta tocca, ritocca, e par dipinga, musicando con mano soavissima. Certo egli, con l'intuito che non falla, va al fondo della creazione lirica; la viscera d'un tratto, e a quella «Stimmung» dominante sommette la creazione propria semplicissima, perchè naturale, istintiva, profonda, perchè sentita in ogni fibra. Due tocchi, poche note, ed è già un mondo che si rivela; l'unità del canto, nelle modulazioni più varie, è serbata. Più avanza più intensifica, e intreccia accordi più sapienti, nel sostegno del canto; la semplice armonia cede alla polifonia talora complicata. E dovevano sollevarsi inni grandiosi, e svolgersi nella pienezza del canto le piccole Odissee d'amore e di dolore.

Veramente, s'affida lui stesso all'onde dei suoni che lo trasportano, e pare lo sospinga il caso, fuori d'ogni calcolo, diretto ai testi che trasfonde. Erano taluni che avevano vita così povera nella scialba versificazione? Ma passava il suo soffio e l'incanto era pur prodotto, la vita era pur manifestata. E gli oscuri avevan nome, fraternizzati così al divino fanciullo. Fu ventura che, pur prodigandosi con tanta incuria e così infantile abbandono, nella foga di comprender tutto, di universalizzare la sua lirica, si affezionasse a Goethe e si movesse nei labirinti di quel gran cuore, per spiarvi il caote occulto, che aggiunge al canto già esalato, e ne toccasse la nota più viva, più intima e dolente, l'elegia di Gretchen, il canto tragico di Mignon e dell'artista, la ballata più drammatica, Prometeo, Ganimede, il grido più elementare d'amore e i cori più solenni e gravi. La nota patetica e sentimentale schilleriana pur gli conveniva; e laddove Schiller è riflesso, e spande massime e sentenze, mette lui il suo istinto, il suo candore. Dove più vuol aderire sciupa e quasi si contorce. Ma dove non penetra? Che non sa esprimere? Dal canto idillico passa al canto di battaglia Klopstokiano, e concede ritmi possenti ai canti ossianici, e ad altri «Schlachtlieder» del Koerner. Appena tenta il canto Shakespeariano; appena sfiora liriche di Dante, Petrarca, Metastasio e Goldoni, che toglie alle ghirlande Schlegeliane. Emula Walter Scott, che gli va al cuore, nel colorire. E se pur non bada alle gerarchie più vantate e livella, col potere dell'arte sua, i gradi di altezza, come se un sol babbo Dio avesse concesso ai poeti dell'Orbe, egli ha pure, come il suo Grillparzer, i suoi favoriti, anche tra i più umili. E, dov'è tacito abbandono e pianto di natura, sofferenza, malinconia dolce e pungente, accorre e avvince, e toglie dall'anima tremante il canto. Direte pazzia l'intimissimo connubio col Mayrhofer? Vediamo oggi quel poeta, che finì suicida, come ombra; ma all'anima dello Schubert quell'umile dava tutta la sua vita accorata e triste, e il pianto che correva ai torrenti delle melodie schubertiane più spontanee e vive.

Davvero dai fondi più oscuri dei poeti della cerchia sua più intima Schubert pareva togliesse le faville più accese; poi s'infervorò per Heine, e offerse il suo rilievo musicale, e i ritmi più vibranti e il colorito più drammatico a frammenti del «Romancero». E già la morte si annunziava quando Lenau grondava dall'anima triste e gemebonde, satura di malinconia e di pianto le sue prime liriche, le più adattabili indubbiamente all'espressione del canto schubertiano, e passarono ai canti d'altri compositori.

Arturo Farinelli

Gli Abbonati

sappiano che l'Amministrazione del Baretti *attraversa una lieve crisi che speriamo sia passeggiera. Qualora però gli amici dopo questo numero non ricevessero più il giornale, suppongano che l'autorità non abbia più rinnovata la gerenza, e si rivolgano all'Amministrazione per avere in libri l'equivalente della quota.*

L'ARTE DEL VERONESE

L'arte di Paolo Caliari è visione di pura bellezza: pura gioia del colore, è stato ben detto. Come uomo il Veronese c'è descritto pronto e vario d'umore; di buona compagnia, musicista di fine orecchio, attivo e attento; con un certo acume nel dire, motteggevole e franco, che traluceva dal suo occhio vivo e sereno nella persona piccola. Intorno a lui i biografi ci mostrano un interno casalingo modesto, in cui egli fu economo saggio e buon massaro, che mai usciva in furie e solo si esprimeva in lamenti elegiaci, se gli affari, gli orti e le case che aveva acquistati ai dintorni di Treviso, gli procuravano guai. Bottega d'arte e famiglia, musiche colori e riscossione di fitti, s'incontravano nella sua attività senza possibilità di urti. Non c'era in lui un mondo di idee urgenti che si tramutassero in passioni, non irrequietezza o dubbi e assillo di visioni profonde, e tutto per ciò passava tranquillamente, un'opera dopo l'altra, un affare concluso dopo una rievocazione artistica, come fiottar d'acqua data nella bella cromia dei campi. L'arte è specchio di questa esistenza: traduce una contemplazione serena e soddisfatta della realtà, che sale, senza violenze e rimuginio di tormentose ansie, dalle cose varie che vivono nella natura al colore e alla luce assoluti, o vi si oblia; pago l'artista d'una commozione che è dell'occhio, che nasce in esso e in esso si risolve. Si direbbe che a contatto con la vita, l'anima del pittore scioglie la realtà in una fluida materia cromatica che ha tutta l'apparenza e la dolcezza d'una trama argentina di melodia che si spande sulle cose per lasciarle trasparire in un tono lunare, morbido, in vibrazioni luminose che assommano le qualità più rugiadose e più rare del colore e calmano ed esauriscono l'appassionatezza della loro anima. L'anima delle cose in Paolo Veronese è l'anima del colore: in cui esse vivono risolte e accordate in rapporti cromatici e in trama di luci che le mette in valore. Il sentimento è sentimento del colore.

Il Veronese è stato messo accanto all'Ariosto: e sta bene, se si pensa ad un Ariosto senza ironia, senza quella venatura d'humour, di finezza umoristica, che serpeggia nell'Orlando e che nelle pitture di Paolo non c'è mai. Come nel poeta ferrarese, la visione del mondo del pittore è armonia: un obliarsi a volta a volta negli attori del suo soggetto, che riesce a mettere a giusta distanza da sè, senza mai impigliarsi e smarrirsi nel dramma di passioni in contrasto, di cozzanti desideri. Egli circola attraverso la vita universale con l'occhio sensitivo e reattivo ad ogni pervenza di colore e di ombre colorate, e tramuta in materia pittorica, che è arte pura, i personaggi e le cose che trasporta nel suo sogno: ai rapporti tra anima e anima, al dramma dell'anima individuale non mai in lui tesa fino al parossismo, egli è indifferente in quanto tale: rapporti e dramma li sente solo in quanto li può trasformare in sobrietà aristocratica di tinte, in fantastici toni d'una tavolozza che prodiga cieli tersi, splendori di superfici nitide, sfavillio di gemme preziose. Il mito, la storia, la visione mistica dell'*epos* cristiano, il sogno voluttuoso della fantasia pagana, si svuotano naturalmente di ciò che essi hanno di profondamente umano e di ideale: vivono non per il gioco delle passioni per il mondo astratto che incarnano, ma come sostanza di base in cui egli proietta una sua visione d'arte pura. La vita, il passato il presente, passando attraverso il suo spirito, perdono l'essenza del *pathos* per acquistare quello del *croma* puro, la liricità del colore. La Cena di Cristo, il Ratto d'Europa, le Virtù coniugali e l'Allegoria delle Stagioni, le storie di Ester, la Sacra Famiglia, la Maddalena penitente o la figurazione di Nettuno, di Giunone, di Vulcano, sono per il pittore la stessa cosa. Figure pagane e figure cristiane, svuotate di ogni loro intimità e dissolte in effetti pittorici, affiorano lievi e incorporee attraverso la trama delle figurazioni e dei racconti come in un arazzo, fatte di una mite sostanza di spuma colorata. Sembrano emergere da un mondo di fiaba, timide e rugiadose ai tocchi della luce; e parlano a noi, lontane dalla loro atmosfera storica di voluttà o di mistici sogni evanescenti, per quella visione grandiosa armoniosa che è gioia dell'occhio e in cui l'amore, il dolore, la religione, la vita dell'anima e quella dei sensi, diventano un gioco ideale di pura fantasia. S. Girolamo è visto dallo stesso angolo visuale di Bacco, perchè la sensibilità del pittore, che non scende fino nell'anima delle sue figure avverse, riceve la sua commozione non dalle passioni che vivono in esse, ma dalle bellezze artistiche che gli dan modo di attuare.

Si coglie bene l'essenza dell'arte del Veronese mettendola a fronte a quella degli altri grandi pittori dell'epoca: Michelangelo, Correggio, Tiziano, Tintoretto. Sotto il dinamismo delle forme del Buonarroti, in quella materia monocromatica stesa tra un massimo chiaro e un massimo scuro, nelle contrapposizioni di masse e di forze in architettura e nella scultura, c'è un tormento titanico che sale ad inquadrare il dolore individuale in quello universale, e la storia dell'anima dell'artista diventa la storia dell'umanità vista in lotta con il destino. Attraverso i ritmi morbidi della linea correggesca, le voluttuose cadenze e la tenuità delle mezze tinte e la sofficità delle forme avvolte nelle gradazioni di luce finissima — in quella sua atmosfera impregnata di un profumo esotico e snervante — sentite un sogno di voluttà tormentoso che vive tra la sostanza diafana del colore e le carezze della luce e le parvenze musicali della forma. Tiziano, nei suoi amori per le tinte calde, e attraverso la vibrazione luminosa in cui si presentano le cose che si penetrano della luce e dell'ombra e non hanno più il carattere di zona circoscritta, esprime la vita d'un'anima appassionata, un mondo spirituale, l'idea che ha bisogno di movimento e di dramma e che non si esaurisce nel colore e nella luce perchè al di là dell'uno e dell'altra: e Tintoretto, che amò intensi e contrastanti effetti luministici per arrivare al parossismo del dramma, concretò in quella sua forma congestionata nella violenza della luce sull'ombra una visione inquieta e allucinante dell'esistenza che è stata ben detta «fame della violenza». Ma il Veronese! Il suo mondo sono stoffe preziose, ermellini, broccati, ori, argenti: velluti fini e rasi più fini: edifici d'avorio in veli di lume lunare; ricchezze diverse di carmini, di bianchi serici, di topazi, pagliettate e inumidite dalla rugiada. Un colore freddo gemmato circola tra le ombre diafane e dà apparenza di una freschezza mattinale alle cose. Tutta una visione serenamente fantastica che si evapora e si sperde, come un getto candido di spuma marina visto ai raggi di sole al mattino. Come le creazioni della fantasia dell'Ariosto: che si esaurisce nella vita dei suoi cavalieri, delle sue donne, delle armi e degli amori.

La visione artistica del Veronese è dunque colore: che i critici d'arte hanno determinato come colore puro, qualitativo, di fronte al colore tonale di Giorgione: ultimo Adolfo Venturi, nel suo volume del centenario bello e denso, in cui il critico sale davvero fino all'artista, osservatore fine e più fine scrittore. Il Veronese non segue mai un criterio di luce e di ombra per raggiungere l'accordo delle tinte: non ama le masse pittoriche velate ad ottenere una fusione cromatica, come il pittore di Castelfranco. Rifugge dal chiaroscuro tonale, perchè ama i contrasti successivi e simultanei tinte fredde contro tinte calde. Atmosfere terse, pulite dalla pioggia, architetture d'avorio, più che i cieli avviluppati di vapori in cui il pittore dell'Assunta dei Frari immerge la gamma dei suoi colori e li riduce sottoponendoli alla vicende dell'atmosfera. Niente vernici oscuranti ed impasti, non toni roventi, non il rosso di Tiziano a base: ma colori argentini, perlati, timbri chiari, rugiadosi, vibranti come note di cembalo, per cui tutto stacca nitido, bene inciso sui fondi screziati d'argento. Poichè il colore trae valore dalla sua qualità più che dalla vicenda della luce e dell'ombra, non si sgrana nè sfiocca, e dalla chiarezza lunare dell'ambiente, dai forti contrasti, acquista carattere di vibrazione; accentua la propria squillante individualità. Quel suo fare nitido di sonorità e d'incisività fredda è in rapporto alla purezza del suo timbro, che non alterano i passaggi e le gradazioni del chiaroscuro: come un tono musicale si staglia meglio nel brusco saltare su di un'altra lontana tonalità senza i rapporti di grado attraverso cui dovrebbe passare prima di arrivare ad essa. Tono contro e accanto a tono, come accordo contro accordo: un giallo caldissimo — il più caldo tra i colori — contro un azzurro, nota fredda, come nel Vulcano di Villa Giacomelli al Masèr. I bianchi della Fede e del paggetto contro il giallo topazio e il rosso acceso della Santa o del Doge Venier nella Battaglia di Lepanto. I colori giuocano nella composizione liberi, arditi, rimbalzanti, sfruttati, è stato osservato, nelle loro qualità rientranti ed emergenti, per cui il pittore può far l'ombra d'uguale valore della luce: e in un accordo che viene dalla contrapposizione più che dalla gradazioni chiaroscurali: a danno l'impressione, come a Jules Laforgue in alcuni pittori recenti, d'una sinfonia orchestrale, in cui la bellezza estetica risulta da voci rompenti da varie direzioni a tessere in contrappunto, polifonicamente, la trama della composizione. Nella *Cena in casa di Levi* c'è una successione di gialli cenerini, di rosa svaniti, lillacei, rossi di rubino, tutti netti sfavillanti nella loro qualità rugiadose di tinte mattinali, che ricordano alcune ardite successioni armoniche dei compositori moderni, luminose cristalline sonorità che hanno la bellezza fredda d'un'acqua di lago lunare. Nella *Cena in casa di Simone fariseo* a Torino, il bianco argenteo della mozzetta vibra contro il tono scuro della veste, nel sacerdote: un azzurro oltremare contro un rosso vivo, nel Redentore: e timbri madreperlacei contro gialli vivi, e tutto uno sfoggio sgargiante di sete multicolori, di ori e di argenti scintillanti su di una chioma ai raggi della luna, di vasellami che formicolano di originali sfavillii. E il tono qui come altrove, è libero leggero: non descrittivo: impressionistico, intelligibile a distanza. Nella *Vergine con il bambino*, nella Chiesa di S. Sebastiano a Venezia, il colore si rapprende, sciorza, serpeggia a grumi sulla manica della Vergine e sulla tenda. Altrove incrosta di chiazze e accenna e macchia più che descrivere e definire: e sprizza e saltella capriccioso ed efficacissimo quà e là sulle chiome, o forma i grani della collana, o suggerisce delle trine delicate, nelle *Donne al balcone* a Villa Giacomelli: spesso sguiscia con lo zig-zag del fulmine, o si sfiocca in sbuffi come nelle trinciature, nei merletti, sulla testa d'una giovinetta nel quadro della famiglia Cuccina della Galleria di Dresda. Arditezze che danno l'impressione di cascatelle d'acqua e di perle in vassoi d'argento.

Poeta del colore, come tale soltanto egli cerca effetti di luce o controluce, intersezioni di piani, angoli di pose oblique, per trarne uno squillo maggiore dalla tinta valorizzata dal rifrangersi della luce sui grumi, sulle distese cromatiche. La luce si spande sul campo di colore con ebbrezza, come un fiotto di melodia cantata dagli ottoni su di una massa d'archi a bassa voce; e suscita gli scintillii vivi d'un'ondata solare sulla campagna tenera di verde e di fiori spolverati e pagliettati di brina. O crea la bizzarria e la sonorità di effetti iridati e abbaglianti come se cadesse su una bella batteria di cristalli. Non togliendo mai valore al colore, non lo deprime; anche perchè non si irradia mai ed accentra in un fuoco vitale, come nel Correggio: ma rompe da fonti diverse o per diverse direzioni, e s'incrocia e rifulge e vortica, facendo vibrare il colore diversamente a seconda dell'andamento dei piani, inclinati, contrastanti, incrociati: variando con il variare degli oggetti diversamente sfaccettati, diversamente acuti, sempre buoni ad aumentare la capacità luminosa del croma. Gli effetti veronesiani non sono di luce contrapposta ad ombra, di scuro contro chiaro, ma di colore luminoso: l'ombra stessa è abolita nella sua vera essenza. E' tutt'al più ombra colorata, ombra trasparente, attraverso cui nitidi staccano colori oggetti, in un movimentato gioco di riflessi. Ne viene quindi un'atmosfera gaudiosa, di molle sereno incanto sinfonico, di trombe argentine, senza incubi, ma dolcemente sognante, soavemente cullante, in quelle correnti di luce e di colori plenilunari. Solo qua e là il Veronese ha guardato agli effetti luministici del Tintoretto; sono momenti fugaci nella sua vasta opera, nell'*Assunta della Galleria di Venezia* e in quella di Dijon, e s'accentuano solo verso la fine della sua vita nei sette frammenti della decorazione di S. Nicoletto dei Frari. Pure, in mezzo all'intensità luministica, ne' contrapposti rodenti di luce e d'ombra, il colore non cessa mai di vibrare, e quando accenna a diminuire di splendore è più per stanchezza del pittore che per mutato senso d'arte. L'opposizione di bianco e nero, nel periodo d'oro di Paolo Veronese, è contrasto di due colori, non di luce e d'ombra: risalto da cui il pittore ottiene innumerevoli sorprese pittoriche. In contrasto col nero, il bianco diventa luminoso febbrile; al gioco delle luci vivissime, il nero diventa brillante ed è colore.

Gaudiosa e radiosa, questa contemplativa visione di armonie cromatiche s'inquadra in architetture fastose. E' famoso il Veronese per la vastità e ricchezza dei suoi ambienti: pensiamo alle Cene. Vaste sale, con effetti d'archi che s'aprono su sfondi ampi e lontani, e palazzi sfuggenti, o verdognole torri fantastiche in veli di plenilunio, trasognate: in cui egli stende i suoi gruppi, le vaste azioni del suo racconto brillante, come un orefice la sua merce preziosa sul tavolo adorno d'un tappeto di velluto. *La Cena in casa di Simone fariseo* nella Pinacoteca di Torino: quella in *Casa di Levi* a Venezia: l'altra in *Casa del Fariseo* al Louvre a Parigi: e una quarta nel *Santuario di Monte Berico* a Vicenza. Tutta una decorazione orientale, esotica, a pure leggere: di marmi policromi, alabastrini, rosa, grigio azzurri: o fughe di scalinate vaste tra balaustre sfuggenti: a portici spaziosi e colonnati zampillanti in archi di trionfo. E da tutto: dalle mensole, dai capitelli, dalle cornici, dalle loggie semicircolari, dalle cariatidi incassate nei pennacchi, si sprigionano effetti variissimi, accentuati dallo sfavillio dei cristalli, dai riflessi dagli utensili d'argento e d'oro. Tutto ricco e tutto aureo: e una ricchezza fluida che circola e si fonde nei ricami, nei trapunti delle stoffe ragnate di luce e colore, si risolve nei veli delle nuvole, negli arazzi, nelle acconciature veline d'una testa di donna, nei grani d'una collana di perle, e riesce in quell'aura fresca mattinale che trema leggera sulle chiome, lascia palpitare le vesti e i veli e la flora della campagna lussureggiante. Le stesse figure stagliate nettamente, con pieno risalto sulle architetture chiare argentine, sugli sfondi limpidi che aumentano il senso della purezza del colore, si scorporano direi e assottigliano in guaine cromatiche, radiose. La radiosità del colore, togliendo loro la materiale pesantezza, ne assorbe tutta la vita: e quella ampiezza grandiosa delle figure che non ha nulla a fare con la monumentalità della forma plastica perchè ispirata soltanto dalla necessità di aver larghi piani per stendervi il colore, ci attira solo per la sua bellezza di zona cromatica: non per la forza disegnativa a cui il pittore non ha mai mirato. Le composizioni più affollate, in cui, attraverso quegli sfondi ampi scenografici che sono trasfigurazioni di elementi del Palladio o del Sansovino, di Giulio Romano o del Vittoria, circolano paggi e paggetti, levrieri e scimmiotti, mori e nani, personaggi illustri e modesti giullari e getti, acquistano una sofficità e trasparenze di materia impalpabile per il trasfigurarsi della scena nell'effetto aereo delle tinte: il groviglio dei personaggi, la folla delle cose sparisce come tale e si risolve in sinfonia luminosa di colori che circolano vivi e irresistibili. Policromia: polifonia.

Tutto questo l'arte del Veronese: che non ha storia se non di lievi oscillamenti tra una maggiore o minore perfezione. Sempre serena e contemplativa, perchè sempre fresca e sognante la sua anima. Uno stato di grazia, che incomincia con i frammenti di Villa Soranzo, 1551, già rivelatori della sua personalità, anche se a tratti vi affiorano note del Parmigianino e di Giulio Romano: e si mantiene tale, senza annebbiamenti o stanchezze spirituali, dalle pitture del soffitto di S. Sebastiano alla decorazione fastosa di Villa Barbaro al Masèr, in cui l'arte del maestro trova la più grande espressione di sogno cromatico, fino ad apparire una pura visione di fantasmi colorati: dalla collana di capolavori nella Galleria di Dresda alle pitture nella *Sala del Collegio* in *Palazzo ducale a Venezia*, culmine d'una parabola gloriosa che incomincia a discendere, fino ai frammenti di S. Nicoletto ai Frari. Sogno davvero d'un mattino di primavera: sugli sfondi di cielo azzurro in cui le nuvole scivolano, veli soffocati di luce, senza turbare la vita è nel brillar vario della rugiada sullo smeraldo di foglie tenere, nei mormorii, nei fruscii morbidi, che vivono nell'ombra calorata ricamata dagli scherzi della luce che filtra e zampilla e trapunge: è tutta in quel dolce mite incanto, che svaga tra i riflessi acquei su una stesura di verde e d'oro, o le chiome spumose fioccose d'una vergine floreale che palpita nella sua guaina di tenero rosa di tenero azzurro, e la melodia di un turchino svanito in cui si perda un monte lontano. Quando la fantasia del pittore si scalda, le sue tele riecheggiano gli spettacoli di sfarzo e di festa nella vita della Venezia contemporanea: trasfigurandosi tutto, purificandosi tutto in un racconto di fate orientali che vivono in un regno di pura fantasia, tra fulgor di gemme e luminosi palpiti di oreficerie, paghe delle storie favolose intessute nei bei tappeti. La commozione del poeta è quella che viene dalla contemplazione della bellezza pura, che riempie l'anima e la tiene sospesa in alto in un mondo irreale, in cui le umane passioni arrivano in bellezza di armonie ai confini dell'estasi. E questa sua gioia è pura come è pura la gioia dell'Ariosto; come la gioia di Mozart, che è la gioia delle armonie mattinali, del ritmo e della melodia che fila e fruscia in una chiarità rugiadosa e stimola la nostra sensibilità a sentire in essa la freschezza dei canti primaverili nella natura che sorge. E' l'uomo d'accordo con sè e con il mondo circostante, perchè ha trovato il suo punto fermo: o di là può trascorrere senza turbarsi e impigliarsi sulla scala dei sentimenti umani, rivivendoli e sorpassandoli, annullandoli tutti nella soddisfatta pacata gioia della creazione artistica. Armonia poesia colore: Veronese Ariosto Mozart.

ITALO MAIONE

Libri ricevuti

DINO FIORELLI, *Il dramma dell'intelligenza*. Roma, Edizioni Sigfrido, 1928, L. 8.

(Notevole studio sull'anima dell'Ottocento e sull'intelligenza italiana: contiene penetranti e commosse pagine su Piero Gobetti e sull'opera sua: segue un'appendice intitolata *Tre Saggi scelti a caso*. Dello stesso autore è in corso di stampa presso le *Edizioni del Baretti*: «*Borghesismo*»).

Direttore responsabile PIERO ZANETTI
S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928